فلسفة الالتزام في النقد الأدبي

دكتور
رجاء عيد
أستاذ البلاغة والنقد
وعميد كلية الآداب - جامعة بنها

١٩٨٨

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزي وشركاه

تمهيد

من الممكن ملاحظة مدى التغيير الذى طرأ على المنحنى الفنى فى الانتاج الادبى ، بعد أن كان نغما مكرورا على الصور الذهنية والمخدرة بالموسيقا التى تدفعه الى الضبابية ، فبسبب كثير من التحولات التى مر بها المجتمع تخلص من حالة الطرب والخدر والهروبية والاسترخاء فى ظلال التهويمات المجنحة بعد أن كان يعمد الى الامساك بلحظة هاربة من لحظات الانفعال يعمل على عزلها عن كل ما يحيط بها من تفاعلات ليعيد صقلها وتصنيعها وتنميقها .

ثم حدثت تلك التغيرات الضخمة التى كانت من آثار الحرب الثانية وفواجعها الطاحنة التى زلزلت كثيرا من القيم وحولتها الى أنقاض .

وبعد المعاناة الجماعية لمشكلات العصر وتفسخاته ، قامت معايير جديدة أدت الى الالتصاق الواعى المتعاطف بين الذات وسواها ، وتأكدت أمام الفن بداهة الوشائج النابضة بينه وبين بيئته وقومه .

. تحول الفن من مزج الوان ، وتحوير أصباغ الى النزوع نحو المجتمع واحساسات العصر مع الكف عن محاولة التزويق والتصنيع واقتناص الطرب النغمى للكلمات والكف عن اللعب على حبال المعانى أو على عبارات الالفاظ .

فالشعر والمسرح والرواية أصبحت شديدة الالتصاق بالمجتمع سريعة الحساسية لقضاياه .

فالتجزية الحضارية والاحساس الدافق وحتمية المشاركة جعلت

الفنان يتصدى لمشاعر القلق والظلم والتمزق وغيره مما أصبح سمة عصرنا. وهو مع ذلك وفي كل ذلك لا يتمثل ذاته بقدر ما يتمثل ذوات الآخرين الملتصقين بلحمه وعظمه وهو يضمد جراح الانسانية التي تبتلع المشكلات ماضيها وحاضرها، وتكاد تستعد لالتهام مستقبلها وهو في المخاض.

ونحن في ذلك لا نعني الانحناء الوثني للموضوع حيث تتركز حصيلة المعاناة والمشاركة، وانما نعني قدرة الفنان على النفاذ من خلال موضوعه الى وجدان الانسانية والذود عنها مع نفاذ ذلك التصوير الى الانعتاق داخل حالة من الذهول الواعي وغير الواعي ليوقد سعير التعاطف اللاهب مع قومه.

وليس معنى ذلك ان نسمح له بالسقوط في مهاوى السطحية والذهنية المباشرة أو السردية المنطفئة أو اشعال النار والتفرج عليهما بل يجب ان يكتوى بها ويكوينا في اللحظة نفسها.

فلا يمكن ان نسمح له بأستغلال الموضوع ليحوله الى مجرد حادثة أو سرد، وانما يجب ان يضع في حسبانه النواحي الفنية والجمالية، فهو يعبر باخلاص عن منعطفات الانسان غائرا في سويداء المجتمع موحدا بين ذاته وذوات الآخرين.

فالفن يستطيع تخصيب الكلمة لتبلغ نماءها في حقل المجتمع، معتمدا على الاحاطة باختلاجات الوجدان الجماعي، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفني محافظة على وعيها وتحديقها نحو قضايا العصر.

وعن طريق الاتحاد والتمازج بين الاحساسات الفردية للفنان والاحساسات الجماعية يتم استكشاف العلاقات المتداخلة والمترابطة لتنطلق في فيض انساني تتوحد فيه أعماق الفنان وأعماق الاخرين في لحظة زمنية حيث يتوالى انهمار صوره الواعية للاشياء عن طريق تجسيدها وصقلها وربطها بالخط الفني.

ان الفن الجدير باسمه هو ما كان مرآة للعصر وترجمانا لظروفه، وفي هذه الثقافات التي تمد جذورها عبر خطى التطور الفكري ينسج الفن

خيوطه ليصوغها ثوبا حضاريا يغطى جسد امته بالملاءمة بينه وبين قضاياها .

فلم يعد يحفل بالرنين اللفظى او الخطابية ذات الضجيج الفخم المعتمد على اثارة المشاعر الرمادية الباهتة ، بل اضحى انصهارا فى بوتقة الوعى منبثقا من خضم هدير حياتنا .

ومع اعتقادنا بأن فلسفة الالتزام نتاج عصرنا الحديث ، وهذا المصطلح الذى يتميز بالحداثة يرتبط فى الوقت نفسه بتغير النظرة نحو مفهوم الادب والفن والعلاقة بينه وبين الحياة كما قال كوليردج الادب نقد للحياة فان الفنان والاديب فى معاناته لتجربته وادراكه لدقائقها انما يقف على العناصر الجوهرية فى معنى الحياة ، وفى استكشاف الخبرات التى تضيف ثراء لخبراتنا .

فنتيجة لهذا الاحتكاك بين الفنان والحياة واحساسه بخطورة الكلمة وارتباط أدبه بمجتمعه وقضاياه ، فان وجدانه يكون دائما فى حالة معانقة دائمة لمشكلات قومه ، وهو يقدم مشاركته الفعالة وفقا للاطار الثقافى والحضارى .

وفى الوقت نفسه فاننا نؤكد ان انهماك الفنان فى ملاحظة قضايا مجتمعه لا يعنى الغفلة عن القضايا الانسانية العامة التى تتعدى حدود المكان ، وتند كذلك عن الزمان ، فانه اذا استطاع النظر الى هذه القضايا واحسها من خلال وجدانه الانسانى فانه يكون قد حقق قدرا كبيرا من النجاح .

فليس معنى ما تقدم أنه ينبغى على الفنان أن يفقد تماسكه فى تيار المشكلات العارضة والمسائل العابرة ، بل انه يتناول القضايا المصيرية أو القضايا ذات المنحنى الاجتماعى الذى يؤثر فى حياة قومه ومع ذلك فنحن لا ننفى أن كثيرا من الموضوعات البسيطة الدلالة قد يرتفع الفنان بها ، ويطورها الى صورة أسمى مستواها بها فى قضيته .

فهناك تعاقد ضميرى — ان صح التعبير — بين الفنان ومجتمعه يوثق

حيويه نبض العلاقة بينهما وتفاعلها . وقومه اذ اعطوه هذه الثقة الكاملة فانه لا يكذب اهله .

وهو اذ يفعل ذلك يقوم بعملية التحام أو اقتحام بين عقيدته وعقيدة مجتمعه فيما يمكن أن نسميه الحبل المشدود واصلا فيه طرفه بذاته وطرفه الآخر بذوات الآخرين بحيث يتم الموقف من خلال ممارسته الشخصية عن طريق الالتزام وليس عن طريق الالزام .

ونحن — فى نهاية الامر — نعتقد أن الفنان حين يلتزم بموقف معين تجاه الاشياء ويعبر عنه لا يفقد ذلك شيئا من نضارة الفن أو أهميته أو يقلل من تأثيره ، فنحن نقوم بعملية تحليل لهذا العمل فى لحظات تلقيه ونضعه داخل اطاره الثقافى أو الحضارى او الاجتماعى .

وليس هناك — فى رأينا — ما يمنع من قيام الفن بتشكيل عقيدة من العقائد أو تأييد منحنى فكرى أو شجب سواه ما دام حاملا لكل مكثفاته الفنية ووسائله التعبيرية بواسطة العوامل المثيرة لهذا الشعور عن طريق تجميع الخبرات المتعددة وتركيزها وبلورتها فى العمل الفنى .

ومن ناحية أخرى فان الفكرة التى تستهوى الفنان أو يتأثر بها لا تبقى — فى الفن — منعزلة عن الخيال فهو يضمها فى وشيجة من العاطفة والفكرة معيدا تشكيلها فى اطارها الفنى حيث تتحول الفكرة من التجريد الى التخصيص .

ومما هو جدير بالنظر أن الآمدى — وهو صاحب الذوق الفنى — كان لا يخفى اعجابه «بالمعنى» أو ما نستطيع أن نسميه «بالفكرة» التى يكثفها الشاعر — فتراه يذكر الذين مدحوا أبا تمام لاهتمامه بالمعنى ، ويرى أن ذلك فضل لا ينكر لابى تمام ، وأن من فضله أيضا أن «معانيه» تحتفظ بدلالتها فيقول : « ان اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه مع كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وأنه اذا لاح له المعنى اخرجه بأى لفظ أستوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على ذلك قائلا : واذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشىء الذى هو ضالة

الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى ، وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لان الذى فى شعره من رقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار من سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام حتى انه لا تكاد تخلو من أن تشتمل من ذلك على نوع من الانواع ، ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرىء القيس فيها واقباله عليها لما تقدم على غيره» «الموازنة ص ٣٨٩ — ٣٩١» .

الفصل الأول

الفن بين الالهام والصنعة

كان مجال الادب الى القرن السابع عشر هو الفروسية ، والحب المتسامى ، وعالم الطبيعة والمرأة ، يدور فى دائرة مغلقة ، تصوبرها هادىء أو عنيف للعواطف .

فاذا جاء القرن الثامن عشر حدث تحول فى منحنى الطريق وانتصبت علامة عليه ، فقد خف سلطان الكنيسة ، وذهبت الملكية ، وضاع سلطانها ؛ وتحول الادباء من البلاط الملكى الى «الصالونات» والمقاهى المتناثرة مع التأثر الروحى بالادب اليونانى واللاتينى .

وبدأت روح من النقد تسرى الى كيان الادب وتحول الامر من اعتبار الحديث عن الطبقات الفقيرة جريمة يرتكبها الفنان الى انتصار الطبقات الفقيرة واصبح هناك تميز بين المضمون والصورة «الذى شطر فلاسفة الفن في القرن التاسع عشر الى مدرستين . مدرسة المضمون . ومدرسة الصورة . فقد تساءلوا هل يقوم الفن على المضمون وحده أم على الصورة وحدها أم على المضمون والصورة معا ؟

أما بعضهم فقد ذهبوا الى أن الفن كله مضمون ؛ وحددوا هذا المضمون تارة بما يلذ وتارة بما يتفق مع الاخلاق ، وتارة بما يسمو بالانسان الى سموات الفلسفة والدين ... وأجاب آخرون : بل ليس للمضمون كبير قيمة فما هو ألا كحمالة تعلق عليها الصور الجميلة التى تبتدعها العبقرية

الفنية . وتودع منها الوحدة والانسجام والتناظر(١) .

ومن المعروف أن هناك نظريات مختلفة تفسر العمل الفنى فمنها ما يراه لذة ، ومنها ما يراه معرفة ، ومنها ما يراه تنفسيا. كما سنعرض لهذه النظريات بقدر تماسها أو تداخلها بموضوعنا، وان كنا نبدأ قائلين ان عيب هذه النظريات أنها تقيم حوائل بينها وبين ما عداها من النظريات بالرغم من أنه من الممكن توافر كثير منها فى العمل الفنى الواحد .

ومن الملاحظ أن أصحاب النظريات المختلفة يحاولون تفسير النظرية على حسب معتقدهم ويحورون فى المدلول النظرى ليطابق ما يريدون ، ولنؤكد ذلك مثلا نرى آراء أفلاطون يأخذها الرومانتيكيون ليخلصوا منها الى ما يريدون من عزل الفن عن أية قيود ويتكئون على فكرة الالهام لتكون الحجة التى يرتكزون عليها ..

نرى أفلاطون قد أعطى الفن نزعة مثالية حين يقول فى محاورة «أيون» ان شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام روحى الهى ، ويرى الشاعر كائنا أثيريا ، وأن الشعر مجرد تقليد للمثال الذى يتصف بالكمال المطلق . فأفلاطون كان مثاليا تجريديا فى تفسيره للمفهوم الجمالى .

وانطلق الرومانتيكيون من معتقد أفلاطون ليفسروا الفن على حسب نظرتهم الى أدب منطلق بلا قيود .. كذلك قد كان لربط أفلاطون بين الشعر والمرآة حين جعله ظلا أو عاكسا لفكرة المثال طريقا ليفسر كل فريق رأى أفلاطون على حسب مذهبه .

فالواقعيون يرون الشعر مرآة للطبيعة ثم يتصورون الطبيعة فى صورة منتخبة منتقاة ووصلوا من هذه الى فكرة الغائية وفى الوقت نفسه نجد الرومانتيكيين يفسرون الاختيار بالمثالية ويتخذون من موقفه من فكرة الجمال المطلق دعامة لآرائهم ويتركون فى الوقت نفسه ما دعا اليه أفلاطون من اهتمام بالمضمون الاجتماعى للفن .

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن . ترجمة سامى الدروبى ص ٥١ .

يذكر افلاطون فى جمهوريته «الشــاعر» قائلا «وسنخبره الا احد فى مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالمرو ونضع التاج على مفرقه ونرسـله الى مدينة اخرى اما نحن فسنظل نستخدم لاجل مصلحتنا شاعرا وقصاصا اخف شعرا .واقل امتاعا شاعرا يحكي لنا حديث الانسان الخير»(١) .

فهو لا يبيح الشعر فى دولته اباحة مطلقة بل يقيـدها بأن تكون ذلك الشعر الذى ينشد فى الدولة هو الذى ينشد ـــ على حد قوله ـــ فى تسبيح الله وتحميده وفى مدح الصلاح وفى التعرف على الحقيقة .

لقد راى افلاطون فى نظرته الى الوجود انه ينقسم الى ثلاث دوائر :

١ ـــ دائرة المثل وتتكون من المدركات العقلية .

٢ ـــ دائرة المحسوس وكل ما فيها تقليد للعالم الاول وهو تقليد باهت ناقص .

٣ ـــ دائرة الفنون وهو صورة باهتة للدائرة الثانيـة اى انه أبعـد الفن عن العالم الاول والعالم الثانى .

وعلى هذا المعتقد فالفن بعيد عن الحقيقة بمقدار بعده عن الدائرتين الاولى والثانية ـــ وينتج من ذلك عدم فائدته لانه لا يعمـل من أجل تثبيت الفضائل(٢) .

ويرى افلاطون أن الجمال والصلاح متحـدان ولذلك فهو يقف ضـد التراجيديا والملحمة والشعر الا ما كان خاصا بالآلهة .

ومن المعروف أن افلاطون قد نفى هوميروس من جمهوريتـه لانه قد حدد معالم الفن بمقدار قيمته الاجتماعية وقد ذكر فى كتـابة القوانين «أن الفن يسـاهم فى تكوين المواطنين ويقوى المجتمع وان الفن يقوى ما بينهم من روابط ، ولذلك فانه من الواجب أن ترتبط الثقـافة الفنيـة بالحـاجات الاجتماعية» .

---

(١) فن الشعر احسان عباس دار بيروت ١٩٦٩ ص ١٦٣ .

(٢) د. بدوى طبانه ـــ النقد الادبى عند اليونان ص ٥٦ .

بل ان افلاطون يصل الى حد طلب سيطرة الدولة على الانتاج الفنى «ولا فرق فى ذلك بين ما الفه كبار الشعراء من امثال هوميروس وهسيودوس وما الفه غيرهم من هم دونهم — وعلى هذا يرى القاء الابيات التى تحمل على الضعف والتخاذل وحذفها من الاشعار التى تروى»(١) .

فافلاطون يرى ان الفنان لا يرى الفواصل بين الحق والباطل ، ولذلك فلا محل لبقائه فى المجتمع ، والافضل الاكتفاء بالعلم والخلق ولا داعى للشعر ، وهو يفرض على الفن أن يتبع السياسة ، وان يخضع للدولة وقوانينها ، فالفن فى رأى هذا الفيلسوف عميق الاثر فى حياة الناس ، ولو لم يكن كذلك لما حفل به واغضى عنه ، واثره العميق انما هو فى تكوينه لعادات شعورية خاصة ، فاذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريده صاحب السلطان كان خيرا ، والا فالويل لصاحب السلطان اذا أعتاد الناس عن طريق الفن استجابات شعورية لا ترضيه(٢) .

كذلك يرى افلاطون أن الشعر ينبغى ان يحث الانسان على فعل الخير اى انه يطلب غايات اجتماعية للفن الذى عليه «ان يصور الناس تصويرا ملائما من شأنه ان يؤخذ على سبيل الاحتذاء الذى لا يمثل هذه الناحية .. فيجب ان يستبعد استبعادا تاما .. وكذلك الحال فى الفن الروائى فقد رأى ان «الكوميديا» يجب ان تتجه الى السخرية من كل خلق ذميم وأن تهتم بما يطلق عليه افلاطون العواطف النبيلة»(٣) افلاطون ، ٢٤٠ . . . .

وافلاطون كذلك يؤمن بالانتقاء والاختيار فى الفن ويرى أن أول واجب على الدولة فى نظره السيطرة على الذين يلفقون الخرافات ويجب اختيار اجملها وتبذ ما سواها واذا كان من الواجبات المقدسة الدفاع عن الوطن فانه يجب ان يربى الشباب على الشجاعة وان يستبعد من الشعر كل شعر يحذر من الموت ويبث الرعب فى قلوب الشباب ويدفعهم الى الجبن .

---

(١) السابق ص ٤٤ و٤٥ .
(٢) د . زكى نجيب «فلسفة وفن» — مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٣٠ .
(٣) انظر ، النقد الادبى عند اليونان ص ٤٦ .

لذلك فان أفلاطون يرى للشعر رسالة سامية ان لم يحققها فهو شعر فاسد لانه أوهام لا تجد لها ظلالا فى عالم الحقيقة(١) .

وفى هذه الفلسفة الرامية الى اثبات رسالة اجتماعية للشعر نجد هوراس الذى يرى أن «غاية الشعراء. اما الافادة أو الامتاع أو اثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد ، عندما تريد الافادة أوجز حتى أن اذهان الناس تستقبل اقوالك فى سرعة ويسر ، ثم تعيها فى أمانة ـ كل ما زاد عن الحاجة يسيل على جوانب العقل الطافح .. فمن مزج النافع بالممتع عن طريق تسلية القارىء وافادته معا فقد نال رضا الجميع..(٢) .

أما ارسطو فيرى أن الشعر قد نشأ لسببين الاول بسبب المحاكاة فهى كغريزة انسانية فالناس يجدون لذة فى المحاكاة .. فالكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذ بها مشاهدتها مصورة اذا احكم تصويرها، والسبب الثانى هو أن التعلم لذيذ .. ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الافعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الادنياء فأنشئوا الأحاجى بينما أنشد الآخرون الاناشيد والمدائح(٣) اى إنه يجعل الفن فى خدمة الفضيلة .

فحين تحدث ارسطو عن المحاكاة فى الشعر جعلها مهمة الفن الجميل وجعل صدق المحاكاة فى المتعة التى تصل الى المجتمع لا مجرد متعة خاصة يحسها الفنان وفى الوقت نفسه فانه جعل للفن خاصيته وفرديته .. والشعر هدف فى ذاته ونشاط ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنا وهو لا يعنى خدمة اى هدف آخر(٤) .

يقول ريتشاردز : « لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس أن الشعراء يوذون أن يعلموا وان يولدوا اللذة وان يجمعوا الشيئين معا ، كما أن بوالو

---

(١) لمزيد من التفصيلات انظر المرجع السابق .
(٢) هوراس ـــ فن الشعر ترجمة لويس عوض ص ٨٨ .
(٣) د. بدوى طبانه ـــ النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .
(٤) د. زكريا ابراهيم ـــ فلسفة الفن ص ٣٤٠ .

Boileau أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعــة واللذة ، وقال ريان Rapin انه لكى يكون الشعر نافعا . يجب أن يكون ممتعا أولا ، فالمتعة هى الوسيلة التى يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهى المنفعة ، أما درادين DRYDEN فيظهر بما عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول انه «يكون راضيا حينما يولد شعره متعة لدى القارىء اذ ان المتعة هى الغاية الرئيسية للشعر وان لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فيمثل المرتبــة الثانيــة فيه فالشعر يعلم ابان توليد المتعة»(١) .

فبالرغم من حرص هؤلاء النقــاد على وجود متعــة فى الفن فانهم لم يغفلوا الجانب الاجتماعى له .

ونحن نود الالتفات لنقطة تتصل بهذا الجــدل حول الفن وغايته وهى فكرة الالهام التى سيطرت على الاذهان فترة طويلة لاننــا اذا اخــذنا بهذا المعتقد وهو أن الشاعر أو الفنان يتلقى مايسمى بالوحى أو الالهام فانه يكون بعيدا عن الحديث فى علاقة فنه بمجتمعه وخدمته لغايات واغراض هــذا المجتمع ، فحين ننظر الى فكرة الالهام التى نادى بها سقراط وكذلك أفلاطون فان ذلك من أجل التســاؤل عما اذا كان الفن يتنزل الهاما يتنزل من عل فلا معنى حينئذ للالتزام ومطالبة الفنانين بمنهج فنى معين .

ويطالعنا فى هذا السبيل هوميروس الذى يعتقد بالالهام .. فعنــدما توجه هوميروس فى مطلع الالياذة والاوديسا بدعائه لربة الشعر لينشد قريضــه لعله كان يفكر فى مذهب من مذاهب النقد غاية من الاهمية ، هو أن الشعر الهام من وحى أبوللون لا صناعة من عمل الارض ، وبذلك يكون ان صح هذا الراى قد وضع حجر الاساس فى علم النقد وعلم الجمال ، وأثار مشكلة ابدية ما زالت موضع بحث ونقاش هى ، هل العمل الفنى ثمرة الالهام أو الصناعة ، «ثم اجاب على هذا السؤال واعترف بان الشعر الهام من ربة أبولــــون أو رباته التســـع اللاتى ينشـــدن فيردد الشـــاعر

---

(١) مبادىء النقد الادبى ــ ترجمة مصطفى بدوى ص ١١٣ .

أناشيدهن »(١) .

لكننا من ناحية أخرى نجد هوراس يرفض فكرة الالهام حين يخاطب الشعراء قائلا ، «أيها من تكتبون تخيروا موضوعا يكافىء لباقتكم ، وتدبروا طويلا ما تنوء تحته عواتقكم وما هى تقوى على حمله ، فلو أن رجلا أجاد اختيار موضوعه فلن يمتنع عليه يسر التعبير ولا وضوح الاداء ، فروعة الترتيب ورونقه ملخصان فى أن على ناظم القصيدة العصماء والتى تتطلع اليها الدنيا يصبح نادر أن يتريث ذكر ما وجب ذكره ، وتأجيل الكثير الى أن يأتى حينه كما أن عليه أن يهتدى بذوقه .. التفكير الحكيم هو اس الكتابة القويمة وينبوعها .. ومتى تهيأت المادة فالالفاظ تتبعها فى غير عناد»(٢) .

ومع ذلك فاننا نجد هوراس يجمع بين ما يسمى الموهبة الفطرية وعمل الفنان وصنعته فيقول ، «هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هى المسألة فيما يختص بى ، لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل ، ان أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة أبدية»(٣) .

فهو هنا يقرن بين الصنعة والالهام أو ما نستطيع أن نسميه بالاستعداد الفطرى ولقد كانت فكرة الالهام أو تفسير الابداع الفنى طريقا الى ربط الفن بقوة خارقة غيبية تغاير المألوف موجودة عند اليونان وعند الرومان وعند العرب كذلك فى أحاديثهم المختلفة المعروفة عن شياطين الشعراء وكان هؤلاء يمثلون القوة الخفية التى تصب الوحى فى أفواه الشعراء بل زعموا أن الشياطين هذه كانت تظهر لهم وأن كل ما يتميز به الشاعر هو التلقين والحفظ ثم القاء ما أوحى به اليه .

وفى كل ذلك تختلف وجهة النظر حول وظيفة الشعر وغايته فاذا رأى

---

(١) د. محمد صقر خفاجه — مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ ص ٤٠ من مقال عنوانه «دراسات فى النقد اليونانى» .
(٢) هوراس — فن الشعر ص ٧٢ ، ص ٨٦ .
(٣) السابق ص ٩٢ .

هوميروس امتاعا للقلب وادخال السرور على الناس اختلفت هذه الغاية عند هيسيودوس حيث يراه افادة وتعليما ولان الشاعر في رأيه كالنبي يلقن الناس الحقائق السماوية ويعلمهم ما ينفعهم في حياتهم اليومية — فهوميروس اذا رأى أن غاية الفن هي الجمال ، بينما قرر هيسيودوس أن غايته هي الحقيقة . وهكذا يمكن القول بأن هذين الشاعرين قد أثارا قضيتين من قضايا علم النقد والجمال هما طبيعة الشعر ووظيفته فهل هو الهام أم صنعة ؟ وهل غايته تصوير الجمال وخلقه أم تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟(١) .

وكذلك يؤمن سقراط بالالهام وأن الفن الشعرى ضرب من النبوغ فيقول انه جمع بعض ما أنتجه الشعراء وراح يستفسر عنها فوجدهم لا يدركون معناها « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة ولكنه ضرب من النبوغ والالهام ، انهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها»(٢) .

ولما كان أفلاطون تلميذ سقراط فقد آمن — كما سبق أن ذكرنا — بفكرة الالهام هذه . يقول الدكتور بدوى طبانة : «وكان أفلاطون يرى رأى أستاذه سقراط في فكرة الالهام التي يؤكد هو فيما يسوقه على لسان سقراط عن شعراء الملاحم الممتازين جميعا وانهم لا ينطقون كل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى ، وكذلك الامر في حالة الشعراء الفنانين الممتازين الذين ينزل عليهم الوحى الالهى ، ويشبههم أفلاطون في هذا بكائنات «باخوس» ويرى أفلاطون أن «الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم وقبل أن يفقد صوابه وعقله ، أما اذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ، والذى يفقدهم صوابهم هو الاله ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالانبياء

---

(١) د. محمد صقر خفاجه السابق ص ٤٠ .

(٢) محاورات أفلاطون ص ٥٦ وانظر النقد الأدبى عند اليونان للدكتور بدوى طبانة .

والكهنة .. فان الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الآلهة ، فكل شاعر معبر عن الاله الذى يحل فيه»(١) .

ونستطيع أن نلقى نظرة على هذا المعتقد فى النقد العربى القديم .. فنجد القاضى الجرجانى فى وساطته يجعل فكرة الالهام ترتبط فى اطار ما يسميه بالطبع على شريطة أن تجمع بين الذكاء والدربة فيقول : «انا أقول — أيدك الله — أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ... وتجد فيها «يقصد القبيلة» الشاعر أشعر من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطب ، فهل ذلك الا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة ؟ .. وقد كان القوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر احدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره .. وانما ذلك يحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة » (٢) .

ومن المعروف كذلك أن هناك نظريات سيكولوجية تربط الفن بالحلم وترى ان الفنان مجرد شخص مصاب بالجولان النومى Sam Nambulist وهو مضطر الى المضى فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب ارادته او نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ولعل هذا هو ما عناه شليجل Sclegel حينما يكتب يقول «ان نقطة البداية فى كل شعر انما هى الغاء قانون العقل وشتى المناهج من أجل الاستغراق فى فوضى الاخيلة والاوهام الاخاذة أو الاستسلام لذلك العماء الاصلى Original Chaos المخيم على الطبيعة البشرية ، ومعنى هذا أن الفن انما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية؟(٣) .

---

(١) د. بدوى طبانة النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .
(٢) الوساطة — تحقيق على البجاوى ومحمد ابو الفضل ص ٥ .
(٣) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٩٦

ومن الوجهة المقابلة نجد دوفنت باركر يرى أن «الوحى نتيجة درس شاق طويل ، والالهام الفنى عصارة الجهد العنيف بين واع ولا واع ، وخلاصة الجهود الطويلة التى اتصل بها الفنسان بآثار أسلافه وجعلها مصدر الهامه»(١) .

أما النقد الحديث بوسائله المختلفة فالنظرة الغالبة فيه اعتبار الالهام أو ما يمكن أن نسميه الابداع الفنى عملا متكاملا مكونا من جهد الفنان ورد أثره الفنى الى ذاته الخاصة داخل اطار نفسه مع ملاحظة العوامل الخارجية اذا كانت لها صلة به ويخضع الابداع للتفسير الاجتماعى الذى يراه ظاهرة اجتماعية تتعدى حدود الميول والرغبات الفردية أو للتفسير النفسى الذى يرجعه الى سلسلة من المهيئات التى يتعرض لها الفنان قبل اظهار عمله الفنى .

أما القول بأن «التجربة الشعرية لا تصنو الا فى حالة الذهول أى فى تلك الحالة التى يتخدر بها الوعى المحدق المتشبث الموضوع حتى تظفر النفس بالرؤيا»(٢) فذلك مجرد مبالغة لفظية ، فلابد من وجود وعى محدق كذلك ، مع اعتبارنا أنه لابد من وجود تربة خصبة فى أعماق الفنان تنبت عليها ما يبذره الذهن من فكرة مخصبة بالعاطفة قد يرجع تاريخ استنباتها سنوات طويلة قبل أن تصاغ فى عمل فنى .

ففى حدود الذاكرة والاطار الشعرى والاطار المعنوى والمعرفى مع مؤثرات المجتمع واستعمالات اللغة والبيئة الزمنية والفكرية كل هذه العوامل مهيئة للتربة الخصبة حتى يكون نتاجها طبيعيا ، فالشاعر يتغذى بالافكار السائدة ويقوم بتركيبها وعرضها بشرط أن تكون هذه الافكار جذابة ومؤثرة .

يرى آرنولد أنه «لا يمكن أن يتم خلق العمل الفنى العظيم الا اذا

---

(١) روز غريب — النقد الجمالي — ص ٥٠ .

(٢) ايليا الحاوى — مجلة الآداب فبراير ١٩٦٠ فى مقال بعنوانه «الصورة بين الشعر القديم والشعر الحديث» ص ٥٣ .

توافر عاملان الطاقة الابداعية الكامنة فى الفنان ، والطاقة الثقافية الكامنة فى العصر ، ولابد للطاقتين ان يلتقيا لينتج عن التقائهما الادب العظيم»(١) .

يقول المازنى : «الاديب يعرض له الخاطر فيستهويه ويسحره ، ولا يجرى فى باله — أول الامر — شىء من المصاعب والعوائق ينظر الى الغاية دون المذاهب ويشيع فى كيانه الاثر الذى سيحدثه ، وقد يتصور الامر واقعا ولا يندر أن يتوهم أنه ليس عليه الا أن يتناول القلم فاذا به يجرى أسرع من خاطره ، يكبر هــذا فى وهمه لحظة تطول أو تقصر ثم يهم بالعمل ليعـــالج اداءه ، فيتبين أن عليه أن ينضج الفكرة ويتقصى النظرة ، ويلم بهذا ويعرج على ذلك ، ويستطرد الى هنا ، ويمضى الى هناك ، ويدخل شيئا ويخرج خلافه ، ثم انه يصب ذلك فى قوالب ملائمة ينبغى أن يعنى بانتقائها ، وأن يتوخى فى الاداء ضرورات تقسره عليهـــا طبيعـــــة الخـــواطر أو المسائل»(٢) .

فالفنان فى عمله انما هو فى الحقيقة خاضع لسلسلة من القـــوانين المتعددة كقانون تداعى الخواطر الذى ينادى به علم النفس وقانون تقسيم العمل الذى قال به دور كهايم ، فهو يتـــأثر بالبيئة وبالوســط الاجتماعى وبالعادات والعرف وجميع المظاهر الاجتماعية الاخرى ، ثم نتيجة لترويض النفس والقدرة المنظمة على استعادة تجاربه الماضية ليستطيع التمييز بين التجارب وأن يقوم بتمحيصها ، فهو يجمع بين القدرة على أن يتذكر الاحداث أو التجارب الماضية ، وفى الوقت نفســه لا يجعل هذه التجارب تفقده اتصاله المبـــاشر بمجتمعه ثم عليه بعد ذلك أن يعيد الربط بين احســـاسه بفرديته والعالم المحيط به فى نطاق الاطار الاجتماعى نتيجة تكريسه للظروف التى تحيط الحياة . وكما يرى «سبندر» أن الشعر جهد واتقان وعمل ، والشاعر الجاد يستغل أفكاره فى تجويدها وصقلها والدأب عليها حتى تصبح هـــذا الفن الشعرى الناضج .

---

(١) سمير سرحان — النقد الموضوعى — مكتبة الانجلو ص ١٤ .
(٢) قبض الريح ص ١١١ .

فالفنان يصارع وجودا يعيد خلقه بوعيه الفنى ، فالنشاط الفنى يكسب وجودا ما على موضوعات مفرغة تحتاج الى اطار أو صورة Forme فالابداع الفنى ما هو الا استغلال ناضج وصقل مثمر للتجربة ، وهو تجسيم وتخصيب للرؤى الشاملة للكون ينعكس على الآخرين فيمنحها الصقل والخصب مع ملاحظة انه لا يصل الى ذلك بوسيلة تلقائية غيبية ليدرك بهذا ماهية الاشياء .

ومثل هذا العمل يكون «قد صنع بفطنة واعتصر بالكثير من الجهد والعناء من بين مادة التجربة الضخمة ، ومهمة الفنان هى تقديم الاشياء بوصفها حقائق ، وعند القيام بذلك يكون أول فضل كبير يقدمه لنا هو تبرير تصوراتنا السابقة وادعاءتنا التى نطمئن اليها ، أما مهمته الثانية فهى اكراه انتباهنا حتى يخضع خضوعا كبيرا للقاء المباشر وبذا تقرر الاشياء انفرادها ، وننتبه اليها بوصفها أشياء شخصية للغاية ومحددة»(١) .

فالفنان — حسبما نعتقد — يعتمد على الملاحظة الذكية ويقوم بتركيب عديد من المشاهدات الجزئية ثم يعيد صوغها أو صقلها فى تركيبة جديدة كتركيبة الدواء ثم يستطيع أن يقنعنا فنيا بتلك الصورة المكونة من عنصر خيالى الى جانب عنصر حقيقى «فالفنان رجل يقدر على التمييز الدقيق بين تجاربه ، وعلى تقويمها وتمحيصها دائما كما أنه تعود على أن يعيش حياته بطريقة مباشرة ، فهو لا ينظر الى الحياة من خلال اعين الناس ولا يدع استجاباته الماضية المتراكمة للتجارب تميت فى نفسه احساسه المباشر ، هذا على الرغم من احتفاظه بتجاربه الماضية ، وعلى فهم آراء سواه ، وتعوده هذا الى حد كبير وليد التكريس وترويض النفس»(٢) .

ومع ذلك فان الموضوع الجمالى لا يظل بعيدا قائما بذاته فهو يحتوى

---

(١) ايردل جنكنز — الفن والحياة ترجمة أحمد حمدى — المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣ ص ٥٤ .

(٢) ستيفن سبندر — الحياة والشاعر — ترجمة د. مصطفى بدوى — مكتبة الانجلو ص ٣٢ .

على مضمون واقعى غير انه يعرض هذه الاشياء عرضا جـديدا يخـالف تصورنا السابق لها .

فهو يحطم الرتابة التى صنعناها للاشـياء وهو فى ذلك «يحملنا الى قرب الاشياء ، وانه يظهرها لنا اكثر قربا لما هى فى الحقيقة ، والفنان يتناول اشياء من العالم المالوف ، وهذه الاشياء مالوفة لدينا فى تجربتنا العادية وهو يحرف وسائلنا المعتادة للنظر الى هذه الاشياء وتفسيرها»(١) .

وعلى ذلك نكون قد قطعنا مسافة عريضـة بيننا وبين قول سـقراط «وذلك لان جميع الشعراء الممتازين سواء أكانوا شعراء سير أو شـعراء أغان عاطفيين لا ينظمون قصائدهم الرائعة بطريق الصناعة «الفن» وانما ينظمونها فى هـذا الشكل البـديع لإنهم يلهمون ويغيبون عن وعيهم « اى يؤخذون» . فالشاعر شىء تدسى خفيف ذو أجنحة وهو عديم الابتـكار حتى يلهم وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عن عقله ، وهو ان لم يصل الى هذه الحالة يكن غير ذى قوة عاجزا عن أن يلفظ كلامه المقدس»(٢) .

وفى سبيل تحديد مفهوم جديد لمعنى الالهام يرى ريتشاردز ان التجربة ذات الدرجة العالية من اليقظة يكون من السهل استعادتها ، وان المعاناة التى تحدث للشاعر تكمن فى بعث هذه التجارب فيقول ، «ان التجارب التى تتسم بدرجة عالية اليقظة هى التى يمكن بعثها اكثر من غيرها ، وان درجة يقظة الفرد فى اللحظة التي يحاول بعث التجربة فيها هى بلا شـك عامل لا يقل أهمية ، وان كانت أهميته اكثر وضوحا ، اذا فسرت قدرة الشـاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو الى حد ما فى ان هذه التجارب اثناء معاناته لها تتسم بقسط غير عادى من اليقظة فتنشأ فى ذهنه علاقات لاتظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود والذى لاتتداخل دوافعه بحرية، وعن طريق هذه العلاقات الاصلية تتستى له القدرة على استرجاع كميـة أكبر من الماضى متى شاء . فنحن لا نستطيع أن نسيطر الا على حقل محدود

---

(١) ايردل جنكنز ص ١٦٩ .

(٢) هربرت ريد ـ الفن والمجتمع ـ ترجمـة فتح الباب عبد الحليم مطبعة «شباب محمد» ص ١٥٨ .

من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الاخرى ، ولكن الفنان لا يصنع ذلك ؛ وفى مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات اذا كان فى حاجة الى ذلك»(١) .

والآن وقد بعدنا عن نظرية الالهـــام بمعناها الذى يفترض قوى غيبية سحرية تسيطر على الفنـــان وهى على ذلك تعفيه من أية مسئوليـــة وأى التزام ـــ نحاول الآن أن نعالج الشق الثانى من النظرية . فهى تزعم أن الفن يعتمد على الخيال المجنح الذى يطير بالفنان الى عوالم يبتدعها ما دام الهاما وعلى ذلك فلا منهجية ولا فرضية على ما ينتجه ، فكل انتـــاج وليد مخيلته والهامه . ونلاحظ أولا للرد على هذا المعتقد الخلط فى تفسير المقصود بفكرة الخيال وأن هناك خلطا بين التخيل الذى هو توهم محض لا يدخل فى اطار الفن وبين الخيال الذى هو ملكة ابصار تام واضح وعميق وهو لا يخـــالف الصدق ولا يزيفه بل يزيده ملاء وتمددا وقربا «هو عدســة ممتازة ينظر بهـــا الفنان الى حقائق الحياة الانسانية فتقربها وتكبرها . ولكنها عدسة ممتازة مضبوطة الذرات فليست تشـــوش ما تراه ، ولا تدخـــل عليـــه الغموض والاضطراب»(٢) .

فمفهوم الخال لا يعنى الاختلاق والتوهم والاتكاء على مفهوم مشـــوش للتخلص من أية مسئولية فنية فذلك أمر غير مقبول ، فلابد من ملاحظة جادة وادراك جاد للعلاقات بين الاشـــياء وعلى تذكر كامل وواع للتجـــارب مع التركيز على الهام منها . بل ان ندوشفين يرى أن «الفن ما هو الا انعكاس الحقيقة» فالفـــكر هو الذى يقـــوم بعملية الجمع بين الخارجى والداخلى للاشياء اى أن الخيال ما هو الا اعادة تركيب لما هو واقع مع ملاحظة ان هذا التركيب ـــ بالضرورة ـــ عند الفنان تركيب صيغ فى اطار خاص ووفقـــا لثقافة ذهنة خاصـــة تقـــوم بعملية تجميع للاجزاء التى نراها فى الواقع وتضيف اليها وتصقلها .

فكل انفعال شعرى لا يعطى ذاته الا عن طريق الخيـــال الذى يمثـــل

---

(١) السابق ص ١٥٨ .

(٢) د. محمد النويهى ـــ محـــاضرات فى عنصر الصـــدق فى الادب صفحة ٥٥ ، معهد الدراسات العربية .

الحدقة التى تطل منها الرؤيا حيث تنتقل التجربة من مجرد معاناة مطلقة فى حالة لزوجة الى شىء تجسيدى ، فهو يقوم بعملية احتضان الخارج بصفاته الجامدة والثابتة ويحوله تحت تأثير الانفعال حث يكونان معا وحدة متداخلة .

ونحن نجد كثيرا من النقاد يرفض الاتكاء على المخيلة فيذكر الان Alain ان باسكال Pascul يجعل المخيلة سيدة الاخطاء ويرى أنها ليست مطلقا قدرة تأملية للروح ولكنها على وجه الخصوص خطأ وتشويش داخل الروح وفى الوقت نفسه تشويش للجسم معا(١) كذلك يرى أن حقيقة المخيلة كونها مجنونة وغير منتظمة ويطلق عليها مجنونة المنزل أو السكن La Folle du Lgis.

كذلك فان هذه المخيلة تحتاج الى «موضوعات» ويرى «الان» أن العمل فقط هو الذى ينتج الفن ويؤكد ان «الصانع سواء كان فخارا أو نجارا أو بناء يعمل على اظهار «الموضوع» على طريقة افضل ، وهو فى عمله هذا قادر على القضاء على التوهمات وعلى هذا الاتجاه يوجد جمال فى بعض الاشياء المتقنة الصنع ، وفى كل عمل تام متقن ومما لا شك فيه أن كثيرا من سعادة الفنان تكمن فى «صنع عمله»(٢) » .

ويضرب «الان» مثالا على اهمية وجود «الموضوع» فيقول : «ولذلك نجد مهارة لدى الاشخاص الذين يعملون امام الآلات ، وهذه المهارة تبدو واضحة وروح الابتكار تبدو كذلك فى غاية الوضوح ، ولكن الأمر على العكس اذا بحثوا فى أمور تجريدية كالعدالة والسعادة والشهوات فتصبح أفكارهم طفولية ساذجة»(٣) .

---

(١) Systeme des bdaux art. Paris. Callimard. (1926. p.17.

(٢) السابق ص ٣٣ .

(٣) السابق ص ٣٥ .

وهو يرى أن الاعتماد على العمل وارشاداته هو الذى يعطى ويشكل للفنان الاشياء فيقول : «وانه لواجب ان هـذه السكينة وهذه التأكيدات أو الضمانات الروحية تعيد ثانية التشكيل المضبوط ، وتعطى الثبات وتتقوى بواسطة جميع اشارات العمل ، وعلى هذا المعنى ان اثر الآلة فى الحجر او فى الخشب الصلب أو فى الحديد تكون هى مكونة للزخارف أو الزينة»(١) .

فهو يؤكد أن العمل والصنع هو الذى يعطى الوجود للاشياء وليس مجرد التوهم أو التخيل المجرد بل بالالتصاق بالتجربة ومعانقتها ولذلك فهو يحذر من فكرة انتظار وحى متوهم أو ما يلقى على الفنان من عالم غيبى مسحور فالخيال يكون مجنونا وغير منتظم بطبيعته او كما يقول «الخيال دائما يحتاج الى «أشياء» وهكذا الفنون تظهر وكأنها دواء للخيال الذى يكون دائما تائها وحزينا واذا فانه من الواجب أن يكون العمل الفنى مصنوعا وصلبا وثابتا ومحددا ، ولذلك فان الارتجال بدون قاعدة لن يكون جميلا أبدا»(٢) ولذلك فهو يحذر الناثر قائلا : «كن محترسا ايها الناثر واخش أن النثر يقع عليك» وهو يقصد بهذه العبارة التحذير من الاعتماد على الهام متوهم أو تخيل الافكار ساقطة على الفنان ولذلك يقول «وهكذا يكون فن الخطيب الذى يبلغ الاتقان والتحديد لحكاية بسيطة فى جمهور خطبته أو محاضرته» .

ولذلك فهو يدعو كل فنان الى رفض التكاسل بحجة انتظار الالهام الشعرى أو الى ما يلقيه ويجود به الخيال فيقول : «وانها لمناسبة للتأكيد بأن كل فنان يضيع وقته فى البحث عن الممكنات البسيطة لن يشعر الا بالقليل من الجمال» ويؤكد انه «ما من شىء بسيط جميل» وانه يجب الا ننسى أبدا أن الفكرة تكون مشتتة وبدون شكل وتظل متسكعة طيلة فقدان الموضوع فان الخيال يقذف دائما بأفكار أخرى طيلة الطريق .

---

(١) السابق ص ٥٣ .
(٢) السابق ص ٣٤ .

يقول آلان : «الخيال أصل الخطأ فى رأى باسكال ، وكذلك «تين»
وهو يتكلم عن الذين يتوهمون أنهم يرون ما لم يروا ؛ يهدينا الآن الى اصل الفكرة ، وتكشف لنا مدى الافق بقدر ما تستطيع اللغة أن تعبر عنه لاننا اذا فهمنا هذه الكلمة على حسب استعمالها : فان الخيال ليس فقط قدرة تأملية للفكر ولا اساسا ولكنه مبعث الخطأ ... فاذا فهمنا الخيال على هذا الوضع خلصنا الى ان الخيال جنون واختلال فهو اختلال فى الجسم ، خلط فى التفكير كل يغذى الآخر أو أنه ادراكات خاطئة يجب ان نتكلم عنها الآن ، وكان يجب علينا ان نصون الفكر الفاحص من اثر هذه البلاغة الوصفية الخاصة بالاهواء»(١) .

ونخلص الى ان «آلان» يرى ضرورة الانكا على الوضوح النحوى وعلى تنظيم الفكر وعلى مسئولية الفنان عما ينتجه من فن لانه ينتجه بوعيه وادراكه الحر المنظم «فالفكرة عند آلان يجب أن تكون واضحة قريبة من الواقع ومن الافكار والخواطر والقيم التى يحكمها العقل من مذهب اهل الفكر لديكارت الذى نظم طريقة تفكيره الذى يعنى كثيرا بالبحث عن الحقيقة، وبالفحص الدقيق وتفتيت الصعوبات التى يمكن أن تعوق سيرنا ، ان آلان يعتبر الخيال خداع وغير منظم بطبيعته»(٢) .

ولذلك نجد «آلان» يجعل للعمل قيمته أولا فى الحكم على فنية الفنان. فيقول : «اعمل أولا ثم احكم بعد ذلك وهذا هو الشرط الاول لكل فن كما تفهم ذلك من اقتراب الكلمتين فنان وصانع» .

ويقول «تيودور دى بانفيل» Theodore de Banville فى الفكرة نفسها : «ايها النحات — ابحث بعناية فى انتظار النشوة قطعة رخام لا عيب فيها لتجعل منها قارورة جميلة ، ابحث طويلا عن شكلها ولا تشكل عليها غرام خفى ولا نضال وهمى»(٣) .

---

(١) السابق ص ٢٠ .

(٢) La garde et Michard.

(٣) السابق .

اما «سـارتر» فيرى أن الخيلة ذات عمل سـحرى وأنها «تعويذة مخصصة لخلق الموضوع الذى يلوح على فـكره المتـأمل ويرى أن الشيء الذى نرغب ايجاده تحصل بها عليه ، ولكنه يؤكد انه «توجد فى نفس هذا العمل دائمـا بعض الاشـياء الطفولية المستعصية وهى ترفض تملكها أو ايضاح أبعادها ، وهذه صعوبات مثل الطفل الصغير فى فراشه يؤثر على العالم بواسطة تضرعاته» ويرى أن «الموضوعات» تخضع لاوامر الادراك ولكن هذه الموضوعات تملك نمط وجودها على طريقتها الخاصة»(١) .

وهو يذكر كذلك فى الفصل الذى عقـده عن طبيعة التجـانس فى الصورة الذهنية أن «الصورة تحدد بواسطة مقصودها ، والصورة ليست تمنحك تشكيلها بدون معرفة منظمة ، وهذا هو السبب فى صعوبة محاولة تقريب الشيء المرصود»(٢) .

واذا كنا قد عرضنا لاحد المسارات الفكرية لمفهوم الفن ورأينا انه من الاسراف تلك النظرة الداعية الى اعفاء الفنان من مسئوليته تجاه عمله الفنى بدعوى العبقرية الملهمة. فاننا الآن فى سبيل احد المنعطفات الفكرية الهامة فى التطور العام لمفهوم فلسفة الفن وهى المدرسة الجمالية .

« المدرسة الجمالية وفلسفة الفن »

هذه المدرسة التى تجادل حول الفن هى احدى المدارس التى تجعل جل بحثها وجدلها فى مفهوم الجمال وتراه فى الفن الذى يتجرد عن النفعية حيث نجد الفيلسوف الالمانى كانت KANT ١٧٢٤ — ١٨٠٤ يقيم فواصل بين ملكات المعرفة وجعل علم الجمال بعيدا كل البعد عن اشـكال المعرفة الاجتماعية وجعل اللذة الجمالية ترتبط بالذات المتأملة لا بالموضوع اى أن اللذة الجمالية ترتبط وتلتصق بشـكل الموضـوع لا باسـتيعاب مضمون الموضوع عن طريق شروط ذهنية فطرية عند الانسـان يستطيع بها ادراك الحكم الصحيح للاشياء والتمييز بين الجميل والقبيح .

---

(١) La imaginaire. P. 161.
(٢) صفحة ٧٩ .

فنحن نجد «كانت» قد فصل العمل الفنى عن الواقع ثم راح يؤكد عزل الشكل عن المضمون أو الموضوع ومن ثم أصبح الحكم على العمل وقيمته الجمالية اذا توافر فيه خلوه من الغرض وعالميته وعدم احتمال منفعته والتسليم لاول وهلة بانه موضع الرضا العام .

أى أن «كانت» يرى أن يكون الحكم على الشىء من حيث النوع لا من حيث النفع فالعمل الفني تكمن كل قيمته فى ذاته بعيدا عن أية غايات أو متطلبات خارجية والذوق هو ملكة الحكم على الشىء وهذا هو القانون الاول للحكم الجمالى والثانى من ناحية الكم اى وجود كثرة تعجب به وما دام الشىء جميلا فله من هذه القوة الجمالية ما يجمع الناس على الاعجاب به أى أن «الجميل هو ما يعجب الجميع بدون مفهوم» والقانون الثالث يكمن فى الترابط بين الوسيلة والغاية فهو يرى ان الفنان انما يبغى «غاية فنه .. وهذه الغاية إنما ترتبط بذاتها فقط» .

اما القانون الرابع فيتركز فى جعل أحكامنا الجمالية انما هى مسألة ترجع اولا واخيرا الى الحالة الداخلية النفسية للشخص ، والذوق هو المعول عليه فى هذا الحكم فالشىء الجميل يتراءى لاغلب الناس موضع ارتياح عام اى ان الاحساس الفنى احساس بالمشاركة وعلى ذلك فان الفنان يبتعد عن صفة الالهام التى كانت تلصق بفنه وبه وانما هو منتج لفنه عن خبرة وعن ادراك على دفعات .

ولعله من الجدير بالمراجعة أن تذكر أن هناك صلة فكرية بن فلسفة «افلاطون» و«كانت» من ناحية أن افلاطون — على حسب معتقده بنظرية المثل — يرى أن كل ما هو أرضى انما هو مسخ للجمال العلوى أو الجمال المطلق اى جمال قائم فى الذهن متصور عن الجمال السابق فى الحياة السماوية حيث كان يحيا الانسان اولا ، فالجمال فى نظره تصور مفرغ مجرد لا يوجد الا فى الذهن ، ولا وجود له فى الخارج على الاطلاق ، وهذه النظرة المثالية تعتقد فى القدرة الذاتية المبدعة التى تحول الواقع الموضوعى الى ناحية تصويرية خيالية .

وعلى معتقد «كانت» يصبح الفن غاية فى حد ذاته ويصبح الحكم

على العمل الفنى ليس حكما اجتماعيا من نتاج المجتمع وثقافته بل يكون مجرد حكم داخلى مكون بالطبيعة فى النفس الانسانية ، فغائية الموضوع ترجع الى الذات المتأملة التى تولى اهتمامها لشكل الموضوع لا استيعاب الموضوع .

ويرى «كانت» أن الجمال هو الشكل الفارغ من الفرضية والجميل هو ما كان ممتعا بالضرورة أى بدون مفهوم ، والمتعة التى تلازم ادراك الجميل مقطوعة الصلة بالفائدة أيا كانت هذه الفائدة .

وعلى ذلك فيوجد الجمال الحر الخالى من الغرض والجمال التابع وهو اذا ما كان هذا الجميل يشير الى غرض خارجى عنه ، وعليه فان شكل العمل الفنى بقوانينه الخاصة به هو الحكم عليه أساسا بجماله أو قبحه .

فالشعور الجمالى عند «كانت» مرتبط بانسجام الفكر مع المخيلة بفضل حرية عملها وهذا الشعور مجرد صدى لذلك الانسجام ، وينتج من ذلك أن الحكم التأملى لا يفسر الا على هذا المعتقد ، وفى الوقت نفسه نلاحظ فى هذا الانسجام انه يولد أو يحدث نغمة للغائية غير الهادفة وعن طريق تحقيقها يتولد تلقائيا الشعور بالجميل «فالفن عند «كانت» هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنها قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف»(١) .

فهو يرى أن الجمال فى الكون لا يتطلب الا مطلب اكتماله اى انه يرجع للمنحنى الفنى الخالص «وهو بذلك لا يعلق اى أهمية على الغاية الخلقية أو الاجتماعية» .

اننا نجد كانت فى مفهومه الفنى نحو العمل المثالى يهتم به داخل هذا الاطار الفنى الخاص به فى وحدته الخاصة به وفى بنيته الذاتية التى تكسبه جماله بقطع للنظر عن اى مضمون لها فعنده أن الجمال الخالص لا يوجد الا فى الشكل حيث يتمحى اى مضمون .

وعلى ذلك فاننا اذ فصلنا بين المحتوى والمحتوى حين نفصل بين الجميل

---

(١) دينس هويمان ـ علم الجمال ـ ترجمة أميرة حلمى بنقطز ـ دار احياء الكتب العربية ص ٤٠ .

والمفيد نكون بالتالى قد وصلنا الى القول بأن «الفن لعب» والى القول بأن «الفن للفن» .

فاذا كان «كانت» قد ارتأى أن الجمال ما خلا من النفع فكل عمل فنى هو مجرد نشاط تلقائى لا غرضية له ، فهناك وحدة بين لذة الجمال ولذة اللعب أى ان الفن لعب .

«فكانت» يرى أن الفن كلعب فى ملكات المعرفة وهذا اللعب لعب حر يقوم به الخيال أو العقل لانه بامكانهما أن يتوافقا مع ملاحظة ان اللعب فى الفن لا يعنى بالطبع اللعب التافه ، وليس معنى ذلك أن الفن — مثلا — مجرد تسلية بل أنه يعتبر لعبا لانه يظهر بشكل لعب هادىء انه اذا يجلب راحة ومتعة ليستا فارغتين وانما تضجان بالحياة المتحركة النشيطة .

ومما نلتفت اليه أن الدكتور زكى نجيب محمود فى حديثه عن رسالة الفنان وطبيعة الفن يكاد يحتذى حذو «كانت» فى نظريته حين قول فى معرض حديثه «وذلك أن ننظر الى طبيعة الفن فى أعماقها فنراها هى نفسها طبيعة اللعب ، فالتلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن ، والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن ، والتنزه عن الغرض فى اللعب هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن ... فانت لا تدرى وانت تلعب أبا الحواس تلعب أم بالعقل لانك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد»(١) والعبارة الاخيرة تكاد تكون نفس مقولة «كانت» بأن الفن لعب فى ملكات المعرفة .

ولعله من المفيد أن نذكر رد الدكتور زكريا ابراهيم عليه بقوله : «ولكننا اذا سلمنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من ان الفن خلق وانشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهود والتفكير والتنظيم ، وماذا عسى أن يكون هذا التنزه عن الغرض فى الفن بينما نحن نشاهد دائما لدى الفنانين اهتماما جديا بانتاجهم»(٢) .

---

(١) فلسفة وفن ص ٢٣٢ .
(٢) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٤٠٢ .

ويتعرض «كانت» لكثير من المعارضات فى تفسيره للفن بأنه لعب فى ملكات المعرفة فقد تولد أولا من جعل الابداع الفنى مسالة ذهنيــة منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته أو أصبح الطريق ميسرا للقــول بأن الفن للفن كما سيأتى وانه لا مسئولية على الفنان .

بل انه من دواعى النظر ان الماركسيين يستغلون فكرة «كانت» عن أن الفن لعب ليفسروا بها مذهبهم على سبيل التأول والنمحل فنجد «بليخانوف» يصل هذه المقولة بالديالكتيك المــادى فيقرر أن الفن قريب من اللعب ولكن هذا اللعب يجدد وينتج الحياة هو الآخر واننــا حين ننظر الى الفن ، كلعب نكمل النظرة للعب «كائن صغير للعمل ، وهذه النظرة تلقى ضوءا ساطعا جدا على جوهر الفن وتاريخــه وتسمح للمرة الاولى بالنظر اليهما أى الفن واللعب من وجهة نظر مادية»(١) . . .

كذلك يفعــل «هيولدرين» الذى يرى أن المقــارنة باللعب لا يجوز أن تؤدى الى الاستنتاج أن الشعر هو مجرد تسلية بل انه يعتبر لعبا لانه يظهر ذاته بشكل لعب هادىء وديع والشعر يركز اهتمام الانســـان براحة موارة بالحياة لا راحة هادئة فارغة والشعر يوحد بين الناس وهذا لا يعنى مجرد التقريب السطحى كما فى اللعب(٢) .

وتتعرض هذه الفكرة لجدل آخر من ناحية انه ينفى عن الفن ما نعرفه من ضرورة احتياجه الى مهارة خاصة هى مثارا لاعجاب به ويقلل من أهميته ويفقد من قيمته من ناحية أن له أهمية «من وراء المظاهر الفنية وهى وسيلة لدعم الحياة الاجتماعية ، وتقوية الروابط بين الناس ، كذلك هــذه النظرية لا تصلح الا لتفسير الفن عند الهواة فقط ، ولكنها لا تصلح أن تكون تفسيرا عاما شــاملا للفن بوجه عام عند ســائر النــاس فى مراتب حضاراتهم

---

(١) الجمال فى تفسيره ماركسى «الجمال فى فلسفة كانت بقلم أ. أ. بالاشوف» ترجمة يوسف انحلاق ص ٢٠ .

(٢) السابق ص ٢١ . .

المختلفة»(١) .

كذلك يتوجه النقد الى فكرة كانت عن لعب الخيال بأن هــذا اللعب «اى تتابع صــور لا يمكن ان تنقلب الى احساسات مؤلمة او لذيذة ولا الى افكار وعواطف فهو الشيء السطحي الملوم فى الفن .. ان الفن العظيم هو الذى يجمع بن اللذة والجمال والفائدة والاخلاق ، وهذا ما تمشي اليه الحياة فستصبح اللذة وحتى اللذة المــادية أرهف فأرهف على مر الازمان وتمتزج بمعان روحية وأفكار أخلاقية»(٢) .

فجعل فكرة الجمال فى موقف متضاد مع فكرة الغاية أو الفائدة ، ورد الفن الى النشــاط المجرد من كل غرضية وأنه نوع من اللعب الحر يقوم به الخيــال ، ويقوم به العقل ــ جعــل الفن مجرد تجريد متفصم ومنعزل عن الواقع الاجتماعى .

يرى سارتر ان «كانت» قام بعملية خلط بين جمال الطبيعة وجمــال الفن وانه قد تغافل عن ادراك أن الجمال فى الطبيعة انما هو كائن باقتراضنا له غيها ، اما الجمال الذى فى الفن فان فيه نفس الغــاية ، ثم ان جمــال الطبيعة يوجد اولا ، ثم تأتى عملية الانتباه اليه فى حين أن جمال الفن لا يوجد الا فى أثناء القيام بعملية القراءة وهذه بالتأكيد عملية عقلية محضة .

ثم يرى سارتر كذلك أنه من الخطأ بل ومن غير المعقول الفصــل بين القيمة والجمال الفنى لاننا لا ننظر الى الجمال الا فى ظل القيمة .. وانما تتبلور قيمة العمل الفنى فى كونه دعوة حرة موجهة الى قارىء حر .

ومن ناحيــة أخرى فالجمال الطبيعى يجد محــلا للتأويل أو التفسير الفردى اذ لا وجود لغاية من الممكن أن تفرض نفسها علينا بطريقــة حتمية ولكن فى عالم الفن حين تنقل الصورة الطبيعية تصبح الغــاية من جمــالها

---

(١) الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٨ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمــة سامى الدروبى ــ دار الفكر العربى ص ٨ .

تحمل معنى التصدية بالنسبة للكاتب ، وكذلك فاننا نجد أن هـذه الغـاية بالنسبة للقراء موضوعية ، مع ملاحظة أن الكاتب يبقى فيها بين منطقة الذاتية الجمالية في تفسيره الخاص لما في الطبيعة في حين أنها تصبح موضوعية خالصة عند القراء .

واذا كان «كانت» يرى أن العمل الفنى له جماله من حيث هو عمل دون نظر الى شيء آخر سواه فان الفن يكون عنده مجرد صلاة حرة يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد بل يتجـاوز كانت الى القول بأن الفن اذا اقترن ببعض المثل التقليدية كالخير أو الحق فليس جمالا خالصا .

وعلى ذلك يكون «كانت» قد أعطى جناحين عريضين وسماء عريضـة أيضا للفنان يحلق فيها وأعطاه حرية العمل من دون أى تدخل خارجى . فهو يعتقد أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، وعلى الفنـان الاعجاب بالجميل بدون مبالاة بالغايات ، ولا ينبغى البحث فى هذه المتعة الفنية عن أية غاية وراءها خلقية كانت أو اجتماعية .

فالعمل الفنى لهو حر لا غاية له سوى هـذه اللذة الجمالية ، فالفن لا يبدأ الا حين تتحرر من قيود المنفعة وأن الفن ما هو الا وسيلة لظهور الحلم Reve فتتخلص من أية منفعة أو غرضية .

وقد تولد بالضرورة من جعل الابداع الفنى مسألة ذهنية منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته طريقا لابعاد الفن من أية غاية وتحريره من أى التزام على أساس فكرة الجمال المطلق أو الحر التى نادى بها «كانت» فالفن ما هو الا نشاط يركب المادة الخارجيـة بطريقته الخاصـة وحسب قوانينه السابقة ويشكلها فى صورة جديدة .

يقول سارتر معارضا هذه المقولة الكانتية الرامية الى فصل الفن عن غاية تتعداه .. أن المصطلح الكانتى المعروف بـ «الغائية بدون غاية» يبدو لى غير صـالح للدلالة على العمل الفنى ، ذلك لانه فى الحقيقة يتطلب أن يكون الموضوع الجمالى فى حالة «ظاهرة غائية» فحسب ، وأن يقتصر على التماس اللعب الحر المنظم للمخيلة ، غير أن ذلك نسيان بأن خيال المشاهد ليس فقط وظيفة منظمة ولكنها بناءة ، انه لا يلعب ، ولكنه مدعو ليركب ثانية .

او ليؤلف من جديد الموضوع الجمالى من وراء التحديد التصويرى الذى تركه الفنان ، ولا يستطيع الخيال ان يسعد بذاته كما هو الامر بالنسبة لوظائف العقل الاخرى لانه دوما فى الخارج ، دوما فى داخـــل مشروعات مرتبط بهـــا»(١) .

كذلك قد حاول شـــيللر Schiller «١٧٥٩ ـ ١٨٠٥» أن يفسر الفن مبدأ بأن قال ايضا بانه نشاط ولعب ، وأن مجـــال الجمال هو التوفيق بين المادة والصورة بل انه قد ادعى أن الجمال الحقيقى انما يكمن فى الصورة وليس للمضمون أية قيمة ، وانه لا يمكن التاثير على انسان الا بواســـطة الصورة .

وتعاونت افكار كانت مع فلاسفة الجمال الشكلى Formels تحت زعامة هربارت الذى يفصل كذلك بين صورة الشىء ومحتواه ، ويرى أن الصورة هى مجال الحلم فهى الخالدة ، وأما المحتوى فجماله لمجرد تبعية الصورة ، وعلى ذلك فهو وكانت قد قدما القـــاعدة الذهبية لمدرســـة الفن للفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر التى ترى أن الصورة هى اســـاس الجمال فى القصيدة ، وهى تؤثر بذاتها لا بما تحمله من افكار ولا بموضوع ، ولكن بالصـــورة المنسقة المنسجمة المتوسقة وبثراء الصياغة يعطى للفن قيمته كما سيأتى .

فالنظرة الجماليـــة تريد تحرير الفن من كل قيد خارجى يعوق ـــ فى مفهومها ـــ فنية العمل الفنى أو تمنع من توضيع طبيعته الجماليـــة ، وأن يكون هذا المصدر الجمالى للعمـــل بعيدا عن اية مقـــاييس مذهبيـــة أو اجتماعية .

وتجلا هذا المنحنى عند كروتشه Croce «١٨٦٦ ـــ ١٩٥٢» الفيلسوف الايطالى الذى يفسر النشاط الفنى بانه مجرد حدس وهذا الحدس مستقل كل الاستقلال عن اية اعتبارات خارجية عنه ، فهو منفصـــل عن «العلم»

---

(١) Situation. P. 93.

و«المنفعة» و«الاخلاق» بل يرى ان الفنان يجب الا يخدم هــذه الامور فيرى ان الفنان برىء مقدما من اية مؤاخذة اخلاقية او فكرية او اجتماعية .

ويرى كروتشه انه من الخطأ أن نبحث في الفن عن غاية لان ذلك الزام بالاختيار داخل دائرة محددة ، ففي رأيه أن المحتوى والمحتوى متصلان ، ويرى ان القيمة في الاصل للقيمة التعبيرية ، فكروتشه يقدم الشكل ويرى ان الحقيقة الجمالية ليست مضمونا وانما هي في الشــكل فقط «فالحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل»(١) .

وهو يرى أن الفنان انما يقوم بابداع صورة .. والذي يتــذوق الفن عليه ان يوجه نظره تجاه النقطة التي أشار اليها الفنــان ، ثم يتجه بنظره خلال هذه الفتحة التي فتحها الفنان ثم يستعيد بنفسه تركيب الصورة ، وعلى ذلك فالفن ــ في نظره ــ منقطع عن أية منفعة ، فهو لا يهتم لا بالنافع ولا باللذة ولا غيرهما ، ولا يهتم بالاخلاق لانه ليس عملا من أعمــال الارادة . ومهمة النقد على ذلك هي بيان أن هذا العمل الفني الذي يظهر على هيئــة مادية يقابل عيانا صادقا معبرا عنه تعبيرا باطنا ، وليس النقد قاضيا يقضي بالحكم بين ما هو جميل أو قبيح في العمل الفني بل ذلك مهمة الفنان نفسه الذي أوجد هذا العمل لحظة قيامه بعمله الفني(٢) .

فكروتشه في معتقده الجمالي يرى أن الفنان ما عليه الا تقديم صورة أو خيال ثم يترك الباقي لمتذوق الفن الذي عليه ان يدور بطرفه تجاه النقطة التي دله عليها الفنان ويقوم باعادة تكوين هذه الصورة في نفسه «ولا فرق هنا بين «الحدس» و«الرؤيا» و«التأمل» و«التخيل» و«الخيال» و«التمثيل» و«التصور» وما الى ذلك ، فتلك جميعها مترادفات .. فاذا كان الفن حدسا ، وكان الحدس من باب النظر لا العمل اى من قبيل التــأمل ، كان من غير الممكن أن يكون فعلا نفعيا ، ولما كان الفعل النفعي يتجه دائما الى بلوغ لذة

---

(١) عبد العزيز حموده ــ علم الجمال والنقد الحديث ــ مكتبة الانجلو ص ٢٣ .

(٢) د. عبد الرحمن بدوى ــ بندتوكروتشه ــ القــاهرة ١٩٦٠ ص ١١ ، ص ١٠٢ .

وإستبعاد الم ، فإن الفن اذا نظرنا الى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمنفعة ، اذ لا شأن له باللذة والالم من حيث هما لذة والم ، بل اننا نلاحظ بوضوح الآثار الفنية ما هنالك من فرق بين اللذة والفن ، فقد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيبا الى قلوبنا ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية على ان المنظر ثقيل على النفس مقيت(١) .

كذلك يرى هربارت سبنسر أن الفن نوع من الترف وبينه وبين اللهو والتسلية قرابة متينة ، ويرى أنه جهد زائد عن الحاجة يبذله الانسان لانه كمية مكتنزة فى ذاته ، وهذا البذل رغبة تتيح له اللذة فى هذا البذل ، وهذا الفن «لا يبغى شيئا خارجا عن نفسه بمعنى أن النشاط الفنى نشاط أرستقراطى لا يبغى المنفعة والاغراض المادية . وبهذا يصبح الفن لا لشىء آخر سواه»(٢) فهو كذلك يقيم حاجزا فكريا بين الشىء الجميل والشىء المفيد .

أما جرانت فيرى أن كل اثر من الآثار الانسانية ان لم يهدف صراحة الى لعب الاعضاء وعبث الخيال أن لم يكن فنا للفن فهو مجرد من الجمال « فقد يعجبنا اثر أحكمت ملاءمته لكل الحاجات ، ولكن هذا الاثر لن يكون جميلاً ، فالصناعة والفن يسيران فى اتجاهين متضادين ، وعلى ذلك فالذى يميز الجميل هو خلوه من المنفعة ، فان الشىء الجميل من حيث هو جميل لا يلبى أية حاجة حقيقية ، ولا يمكن أن يثير فينا رغبة ولا رهبة ، فاذا إشتعل فينا نار الحب كما وقع «لبجماليون» كان الفن قد أخطأ هدفه ، قوام الخيال فى الدراما انها وهم وخيال »(٣) .

ويفرق جاريت أيضا بين الحق والجمال وبين الصدق والجمال بحجة أننا فى اثناء الاحساس بالجمال لا نحس بأننا نكشف حقائق غير معروفة

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ــ ترجمة سامى الدروبى ص ٢٤ .
(٢) د. عبد العزيز عزت ــ الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٧ .
(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبى ص ٢٦ .

قدر احساسنا بنفاد ادراكنا فى الاحساس المألوف ويضرب لذلك مثالا بأن الرجل الظمآن أقل من غيرة ميلا الى التأمل فى صفاء الربيع والتماعه(١) .

ويعرض جاريت لغرضية الفن ، وهل يكون جماله خارجا عنه أو يكون جماله لفنيته فيقول : «لا زالت أمامنا وسيلة أخرى يحاول الناس أن يثبتوا بها أن الغرض من الفن وروحه هو أن يرقينا ، ولذلك يكون فنا جميلا بقدر ما يصلحنا ، وهذه الطريقة لا تشترط أن يعطينا الفن درسا ، بل يكفى أن يتصل بشعورنا وعلي ذلك فان هذه الحقيقة تربطنا برابطة من الحب مع اخواننا»(٢) .

ويؤكد جاريت أن استمتاعنا بقراءة آثار دانتى أو ملتون وسواهما بالرغم من أن هذه المؤلفات تفترض أكوانا لا وجود لها ومع ذلك نشعر بجمالها يرجع الى أننا «حين نشعر بجمال شىء لا نفكر فى علاقاته بغيره ، او فى القوانين التى تتحكم فى وجوده كما نفعل فى دراسة العلم ، بل نشعر ان الجمال عالم مستقل بذاته له قوانينه الخاصة»(٣) .

اما هيجل Hegel فيضع تساؤلا عن الحاجة التى تجبر الناس على الاهتمام بالنشاط الجمالى أى على خلق آثار فنية ويجيب على هذا التساؤل بأن الانسان يعمل على ان يجعل وجوده وجودا لذاته اى يتأمل ذاته ، ومعرفة المرء لذاته تنبع عن طريق محاولته معرفتها عن طريق شعوره الداخلى ، وعن طريق التأثير فى الاشياء وترك طابعه الخاص عليها ، ويضرب مثالا لذلك بالمراهق حين يرمى بحجر فى الماء ويتلذذ برؤية الدوائر التى تنداح على سطحه ، فهو يبهر بأمر خلقه بذاته ، واستطاع أن يتأمل فيه ، ولا تزال هذه المحاولات تسمو حتى تنتج الذات «الفن» الذى ما هو الا من انتاج الانسان لذاته فهو يعمل لادراك ذاته عن طريق النشاط عن طريق التأثير أو التغيير فى العالم الخارجى عن الذات «يفعل الانسان ذلك

---

(١) جاريت ترجمة د. عبد الحميد يونس ص ٥٨ .
(٢) السابق جاريت فلسفة الجمال ـ دار الفكر العربى ص ٦٨ ج١ ـ
(٣) السابق ص ٣٩ .

بوصفه حرا ليجرد العالم الخارجى من غربته ، وليتلذذ فى شكل الاشياء الخارجية مواقع ذاته الخارجى» وعلى ذلك فالفن شكل أو وسيلة من انتاج الانسان لذاته فى العالم الخارجى وأن ذلك طبيعى فى الذات لاعادة التعرف على «الانا» اى الذات ثم يقول : «ان مهمة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى فى صياغة فنية ، ويحمل الفن غايته فى ذاته فى هذا التصوير، وهذا الكشف بالذات ، اذ ليس للغايات الاخرى كالوعظ والارشاد . أية علاقة بالمؤلف ولا تحدد مفهومه .. يختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملى «الاستعمالى» فى أنه يترك الشىء يوجد فى استقلاله الحر بينما يهدم بالاستعمال الشىء حن يستخدم للحصول منه على نفع»(١) .

ونحن نلحظ ان هيجل يتأثر «كانت» فى مقولاته الجمالية وفى استقلال المبدأ الجمالى ولا غرضيته ونستطيع القول بأن المدرسة الجمالية التى بدأها كانت وبلورها كروتشه وغيره تصل الى تفى أية قيمة للفن سوى قيمته الجمالية وان ما عداها مستقل عنها ، وهذه النظرة تجعل الفن مجرد ترف أو جمال محض ، وتنفى عنه صفة الايجابية ، وهو نكران لتاريخ الفن منذ حضارة الانسان وما قام به من نفاد الى مسالك الحياة المختلفة وما وجهه من أضواء ساطعة أنارت مختلف جوانب الوجود والحياة بل اننا نستطيع القول كذلك بأن الادب يستطيع ايصال الذات المنتجة بغيرها من الذوات ، وفى الوقت نفسه يؤكد شخصية الذات ويقيم اتحادا انسانيا عن طريق الكلمة التى تتلاقى عندها سائر المدركات الانسانية فيؤدى الى تعميق الوعى والالتصاق بين كل الناس .

أما المدرسة الجمالية فان الفن عندها هو الاحساس الجمالى بدون أية غاية خلفه «سواء فصم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلا تاما ، حتى ليصبح وصلا عضويا ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئا وراء هذا الشعور ، اذ الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد به الى حقيقة ، ولا الى منفعة ولا الى خدمة

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى ترجمة يوسف الحلاق دمشق ١٩٦٨ ص ٤٨ ، ٤٩ .

أى نظام اجتماعى ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، واذا تصادف أن اتخذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فان ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته وقيمه الجمالية الفنية الخالصة»(١) .

ولعل هذه النظرة الجمالية نجد لها أساسا فى النقد العربى فى قول القاضى الجرجانى : «والشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ويكون جيدا وثيقا وان لم يكن لطيفا رشيقا»(٢) .

ويقول ابن رشيق : « والفلسفة وجر الاخبار غير الشعر فان وقع فيه فبقدر ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة ، وانما الشعر ما أطرب النفس وهز الاسماع وحرك الطباع»(٣) .

وكذلك نجد الجاحظ يقول عبارته المألوفة : «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وانما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك فانما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٤) .

ومن النقاد الذين يؤثرون المذهب الجمالى من يرى أن كل فائدة تجىء من الفن سوى فنيته انما هى فائدة عرضية غير مقصودة وأنه قد يؤدى هذه الفائدة بجماله الذى يحتويه فيقول : «ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ، ولا بما فيه من حكمة أو عظة أو الهام ، لانه قد يؤدى هذه الوظيفة بمجرد الجمال الذى فيه ، وبما يعكسه فى النفس من نظام ورضا ، دون أن تكون هناك عبرة أو حقيقة ظاهرة ، والفن مرن شديد

---

(١) د. شوقى ضيف فى النقد الأدبى ص ٨٢ .
(٢) الوساطة — ص ١٠٠ .
(٣) العمدة ج ١ ص ٧٣ .
(٤) الحيوان ج ٢ ص ١٣١ ، ١٣٢ .

الايحاء ، فقد يوحى للواحد ما لا يوحيه للاخر ، ويقرأ فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه ، وهذا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ، وانما ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته»(١) .

ان هذا الراى يحاول اقامة جدار من السلبية حول الفنان والذهاب الى إنه لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ومع ذلك فهو يعود ليقرر بأن اكثرية الباحثين الذين فسروا الفن بأنه وسيلة الهام او ترفيه او تنفيس أو تطهير أو تعديل للاهواء عند الفنان ومتذوق الفن قد وصلوا الى أن الفن وظيفة اجتماعية مثالية أو تهذيبية بشرط ان تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل ايحائى فنى غير مباشر .

يرى ايردل جنكنز أن ما يتناوله الفن هو مماثل لاية مادة تجربة وفى أى بحث تكنولوجى غير أن الفن بتركيزه عليها يحولها الى «موضوع جمال» مع اتصالها فى نفس الوقت بمضمونها الواقعى فقط «والشىء الذى تم تقديمه الينا كموضوع جمالى — اى كمضمون للفن — هو رؤيا مركزة لتشخص احد الاحداث الفعلية وتحديدها ، غير انه بالنظر الى انه لا وجود لتجربة خاصة ، ولان الفن يرجع الى شىء كلى فان الاشياء عندما بدت موضوعات لم تتخلص من اختلاطها بالاشياء الاخرى وبأنفسنا ، والشىء باعتباره متحولا الى موضوع جمالى يؤكد تميزه وتفرده ، ويوصفه الذات التى تقوم بهذا التحول فانه يؤكد طبيعته المختلفة ، وهذه التأكيدات وثيقة الصلة بعضها ببعض وتؤدى الى ظهور مفارقات الجمال»(٢) .

التفسير الماركسى لمعنى الجمال :

اذا نظرنا الى التأويل الماركسى لمفهوم الجمال فاننا نجدهم يفسرونه تفسيرا موضوعيا ليتساوق مع مذهبهم ، فهم يحللونه كظاهرة اجتماعية

---

(١) روز الغريب النقد الجمالى — دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٢ ص ٦٩ .

(٢) الفن والحياة ص ١٦٣ .

وان كل ما وصف بالجمال أو السمو فهو موجود وجودا موضوعيا فى حركة المجتمع وهو نفس الوقت يقوم بالتاثير الحاسم فى الفن ويحدد كل المقولات الجمالية .

فكل معنى للجمال او النبل هى مقومات تشكل الجوهر الواقعى «ولذا فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى كفن واقعية اشتراكية .. ويجب الا يغيب عن بالنا قط أن العلاقات الانتاجية الاشتراكية التى تنفى استغلال الانسان للانسان هى علاقات اخلاقية وجميلة الى حد كبير .. فالقضية اذا ليست قضية تزويق العلاقات الانتاجية فهى لا تحتاج الى تزويق ، بل تنحصر القضية فى تصويرها «هذه العلاقات» تصويرا صادقا فى المؤلفات الادبية. هذه هى مهمة الفن بصفته فن الواقعية الاشتراكية»(١) .

فالتاويل الجمالى فى الفهم الماركسى يعطيه صفة عملية فيرى «سيلاييف» فى كتابه «جمالية العمل» ان المتعة التى يوفرها العمل اى عمل العامل أو الفلاح او الفنان او العلم ، اذا ما تم دون اكراه خارجى فانها تبرز اثناء العمل — لذة جمالية فتشعر بالعمل وكأنه فرصة الحياة تماما كما نشعر بالرضا حين تشبع حاجتنا الى الحركة والضوء .

كذلك يرى تشرينشفسكى أن اهمية الفن الاجتماعية ترتبط كذلك باهميته الجمالية ولكنه يرى أن الشكل يكتسب صفته الجمالية بواسطة المضمون الذى يجسده هذا الشكل يقول : «يكتسب الشكل فى الجميل قيمته من الفكرة التى يعبر عنها فقط ، وبالعكس اذا لم يعبر عن الفكرة تعبيرا تاما من خلال الشكل فلن يكون لها قيمة جمالية»(٢) .

فكلما ارتفعت قيمة المضمون والشكل ايضا تسمو الصفة الجمالية وكما يقولون ان الفكرة الكاذبة «تعرى» كذبها وفى هذه الحال يكون الشكل

---

(٢) م. ب. بسكين انظر الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .
(١) السابق ص ١١٥ بقلم ب. أ. نيقولاييف .

هو ايضا كاذبا فلابد — حسب قول تشرينشفسكى — لكى يقوم الفن بمهامه من معطيـات ايديولوجيـة التى تؤثر بدورها فى الشعور والادراك الجماليين .

يأخذ الماركسيون مقولة «كانت» السابقة عن «الغـائية بدون غاية» فيؤلونها تأويلا خاصا يستنجون منه انها تحمل بذور الواقعية النقدية ابان قوة سلطانها فى القرن التاسع عشر ، وحجتهم فى ذلك أنه ما دام «كانت» قد طلب من الفنان ان ينظر الى الفن نظرته الى الطبيعة فيجب عليه حينئذ ان يصور الواقع بصدق وبما ان التصوير الصـادق يعطى الواقع المنطلق الموضوعى ، فعليه يكون قد خرج داخليا بشكل غائى ، وموضوعيا بشكل هادف ، وساعد على الفهم الصحيح للحياة الاجتماعية ، وفضح القـديم ، والنضال فى سبيل الجديد .

ثم يزعمون ان اصحاب الواقعية النقدية والدائرين فى فلكها قد حرموا من افكار الاشتراكية واسلحتها وعلى ذلك فبعد قيام الواقعية الاشـتراكية تكون هذه الدعوة الجمالية قد فقدت قيمتها بقيام الحزب الشيوعى وارتباط الواقعية الاشتراكية به الذى وسع من مفهوم انظمته الاجتماعية فيقولون : «ففى القرن ١٩ حينما لم يكن الفنانون الواقعيون مسلحين بأفكار الاشتراكية العلمية ، كانت الدعوة لتصوير المنطق الموضـوعى للاشـياء رادعا لهم عن الاخطاء التى كان من الممكن أن تظهر عند هؤلاء ، وذلك بسبب محـدودية نظراتهم الاجتماعية ومن الواضح أن هذه الدعوة الجمالية لم تعد كافية فى المرحلة الجديدة من تطور الواقعيـة حينما ارتبطت الواقعيـة «بالحزبية الشيوعية» .

كذلك يرى الماركسيون ان اصحاب نظرية الفن للفن ، قد شوهوا ايضا مقولة « كانت » عن الغائية بدون غاية .. فيقولون بأن البرجـوازيين قـد كرسوا كل اهتمامهم والقوا بثقلهم تجاه الناحية الشكلية للمقولة السـابقة أو تجنبوا — عن عمد — كل مـا تحتويه من امكانات ايجابية ، واستخلصوا نظريتهم السيئة ، نظرية الفن للفن «لقد ترك انصار هذه التعاليم مسـألة الغائيـة جانبـا ، واكدوا خاصـة .. لا هدفيـة .. الفن ، ومن هـذه الموضـوعة توصلوا عن طريق استنتاجات غير ذكية الى موضـوعة ليس

الفن فى سبيل الحياة ومنها ألى موضوعية الفن غير المرتبط بالحياة الاجتماعية واخيرا الى عبارة « الفن للفن » غير السليمة منطقيا والتي لا وجود لها عند كانت . وقد أضاف اصحاب هذه التعاليم الى موضوعة « اللاهدفية » كثيرا من الاستنتاجات المعروضة بشكل بدائي عن « لا مصلحية» الحكم الجمالى و «عدم ارتباط الفن بالمعرفة» والصق هذا بكانت نظرية تفصل الفن عن الواقع خلافا لروح علم الجمال الكانتى بمجموعه»(١).

وكما رأينا محاولة الماركسيين فى تحليلهم لمقولات « كانت » لتتفق مع وجهتهم فانهم فى مسائل علم الجمال المتعددة يحددون ويحللون المعنى الجمالى على حسب فلسفتهم . .

لذلك فانهم يرون إن الفنان فى « عمله » الفنى حيث يقوم بتعبير النواحى النقدية فى الحياة انما يكون قد أدى معنى الجمال أو معنى الجميل وأن تقديم صفات الشعب السوفيتى هى «الجميل» ؛ فالفنان حين يصير الصورة ذات معنى ، مشددا على عناصر الحياة الحيوية فيها ، فانه يحول الواقع بصورة مباشرة أو غير مباشرة مقدما صورا معينة يقتدى بها ، وغالبا ما نجد البشر فى آثار الواقيين الكبار يعيشون بصورة أعنف ، ويعملون بطاقة أشد تركيزا ، ويظهرون قوة خلقية عظيمة لا تصادف فى كل الاوقات فى الحياة وهذا لا يستلزم فى حال من الاحوال حركات بطولية ، أو وقفات أخاذه وما شابه . . أن الفنان الواقعي يضيع فهمه لما هو جميل حين يعمم ويبرز ماهو اكثر جوهرية ، وأكثر تقدمية . وأن الواجب الاهم الذى يقع على عاتق فنانينا هو أن يقدموا أفضل صفات الشعب السوفيتى واكثر تقدمية على اعتبار ما هو جميل»(٢) .

أى أن المفهوم الجمالى ترك طابعه المثالى وتحول الى موضوعية

---

(١) أ . أ.بالا شوف الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٨ ، ص ٢٩ .

(٢) ج . نيدو شيفيق ـ علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .

فلاصق الواقع على ان يكون الواقع الجميل — فى معتقدهم — صفات الشعب السوفيتى وتلك هى غاية الفن . ! !

وهم يتبعون فى ذلك تأثرهم بفلسفة ماركس الجمالية الذى يرى فيها أن الجمال انما ينتج خلال «تشكل المادة» ويرى أن تصور الجمال ليس تصورا فطريا فى الانسان كما يقول أ. ن. بييزويتوف» لقد أوضح ماركس أن تصور الجمال ليس فطريا فى الانسان ، بل يتكون عنده خلال الممارسة العملية المادية الطويلة وهو مرتبط ارتباطا عضويا بالنشاط الانسانى الواقعى والهادف . ويكون ماركس قد انتقد بذلك التصورات الكانتية القبلية عن الجمال «كشىء لا غرضى» «ولا ذاتى» ان الجمال يظهر على حد تعبير ماركس فقط خلال «تشكل المادة» الواعى .. ان للجمال جذوره فى العالم المادى وهو «الجمال» فى الوقت ذاته موضوع واقع موضوعى وخاصة ذاتيه .. وينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات : فالجمال مضمون وشكل ، يعبر عنهما بشكل جمالى وهو «الجمال»(١) .

بل ان ماركس يعتقد — على سبيل المثال — أن «المال» موجود وجودا موضوعيا ، ولكن الراسمالية البرجوازية تشنوهه ، وعلى ذلك فالقضاء على الملكية الخاصة يؤدى الى جعل موضوع الادارك الجمالى والشعور الجمالى الذاتى فى اطار واحد ويجعلهما اجتماعيين حقا والدور الحاسم فى ذلك يرجع الى الموضوع وليس الى الذات .

وفى ذلك يتلاقى ماركس مع انجلز الذى أوضح أيضا أن الظروف المادية الاقتصادية هى التى تشكل الأساس الجمالى من ناحية المضمون ، ومن ناحية وضعه بالنسبة لغيره من الظواهر الاجتماعية ، وأن الجمالى يلعب دورا وثيقا بجميع الافكار ويتفاعل معها ولكنه لا تضيع معالمه أو استقلاله بل يتمتع بهذا الاستقلال غير أن الشعور الجمالى لا ينعزل عنها .

---

(١) الجمال فى تفسير الماركسى ص ١٤٣ .

ويتعرض ماركس الى ما يوجه من نقد الى الواقعية الاشتراكية من ناحية فلسفتها للمعنى الجمالى والتى تتخلص فى أننا ما زلنا نعجب بالفن القديم فن اليونان وما زلنا نعجب بجماله الذى لا يتصل بهذه التفسيرات الماركسية للمعنى الجمالى ، ويرى ماركس للرد على هذا الاعتراض بان ما أدى فى الفن القديم من انسجام مع الطبيعة كان نتيجة لضعف الصلات الاجتماعية والتى لم تكن قد بلغت رشدها ووعيها ، ولم يكن هناك وضوح فى الصراع أو التناقض بين طبقات المجتمع ، بالاضافة الى أن اليونان القدماء يمثلون طفولة الانسانية ، والانسان غالبا ما يميل الى تذكر طفولته والاستراحة الى ذكرياتها ومما لا شك أننا نجد تعليل ماركس يعتمد على الكثير من التعمل والتمحل الذهنى ومحاولة يائسة للفكاك من فخ منصوب بعناية على مر التاريخ .

فماركس يجعل المعيار الجمالى يتجسد فى الفن الاشتراكى ويرى، تبعا لذلك أن الفن نموذج خاص من نماذج الإنتاج الاجتماعى يخضع لقوانين الانتاج العامة .

فبناء على معتقد ماركس أن الانسان يعمل بكل مشاعره ليؤكد ذاته فى العالم المادى ، ولكل طبقة اجتماعية طريقتها التى تؤكد بها ذاتيها وهذا التأكيد يشمل بالضرورة علاقة الانسان الجمالية بالواقع ، وما دامت البروليتاريا تحمل احساسا متمايزا بالعالم فان هذا الاحساس يشكل الاساس الجمالى للفن الجديد الفن الاشتراكى .

كذلك يستغل ماركس المقولة الجمالية التى ترى أن اللذة الجمالية فى تصوير وحدة الانسان مع العالم ، ليخلص منها الى انها لا تتناقض مع اللذة الجمالية فى المعتقد الماركسى الذى يقوم على تصوير الانسان ودأبه وكفاحه ضد الاستغلال الذى كان يصيبه من قبل الطبقات ، لانه يرى أن النتيجة فى كلا الحالين هى تحقيق انسجام بين الانسان وبين الطبيعة ، ومن ناحية

أخرى فان توحد الانسان مع واقعه ومع غيره انما هو نتاج لعمليات التغيير الثورى للحياة .

ويصل ماركس من ذلك أيضا الى نتيجة مؤداها أنه ما دامت البروليتاريا هى الاكثر ثورية وفى نفس الوقت فانها تملك احساسا أكثر بالعلم ، فان هذا الاحساس لابد أن يشكل معيارا جماليا للادب الجديد وهو فى رأيه بالضرورة الادب الاشتراكى بل ان الماركسيين يقررون صراحة أن الفكر الجمالى السوفيتى يتطور «على أساس المبادىء الماركسية اللينينية مستندا الى مؤلفات ماركس وانجلز ولينين ، والى مقررات الحزب الشيوعى السوفيتى الخاصة بالفن والتربية الجمالية»(١) ، وانطلاقا من هذه الواقع يعمم علم الجمال السوفيتى التجربة الضخمة للفن السوفيتى والعالمى .

واذا كان الماركسيون قد فسروا «الجمال» على حسب ما يرغبون فى تفسيرهم ليتطابق مع مفهومهم للفن ، فقد راحوا كذلك يفسرون «المثالية» أيضا على حسب ما يهوون وحسب ما يتساوى كذلك مع مفهومهم للفن ، فيحددون «المثالية» بأنها ما تعمل على التقدم ، وأن الابداع الفنى هو جعل الحياة على حسب أفكارنا فيقولون : «ان عامل الصبغة المثالية الفنية فى الفن يمثل الحلم الذى يتجاوز أحيانا ، وبطريقة ما الحوادث المألوفة للحياة ، فيميز ما هو أساسى وأعظم أهمية فيها ، ويدعو الى التقدم محرضا البشر على تحويل الحياة دافعا اياهم الى النضال ، الى صنع واقع من النظرة الثاقبة التى يتحلى بها الفنان الواقعى الكبير ، وفى آخر تحليل فان الفن كابداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما يجب أن تكون على حسب أفكارنا ، أو على العكس فى ادانة ما يناقش هذه الافكار أدانتها بدون رحمة أو هوادة .

ان القوة المعطية الحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى أساس

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى م. ب. بسكين ص ١٧١ .

ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير تقدما على أساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى(١) .

واذا كانت «كانت» رأى أن الجمالى يوجد قبل كل شىء فان ماركس يبرهن أن الجمال فى الواقع هو التربة والاساس الجمالى فى الفن مع احترازه بأن الجمال فى الواقع لا يساوى الجمالى فى الفن من ناحية الاهمية فالجمالى فى الفن يتصف بغائيته بتفسيره الفكرى الخاص وبشحنته الاجتماعية وبتركيزه الخاص .

ويرى الفكر الماركسى انه ما دام قد تقرر أن يكون الفن الادبى قائما على التصوير للواقع الاشتراكى ، فالعمل بالنسبة لهم مسألة ضرورية وملحة من اجل الحياة ، بل وان له فى نفس الوقت قيمة جمالية أيضا ، بل انهم يرمون كل من لا يرى هذا الرأى حتى ولو كان من بينهم بالسطحية والضحالة يقولون : «اننا نرى الجمال أو النبل والبطولة فى كل خطوة عندنا ، وهى صفات تشكل جوهر واقعنا ، ولذا فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى كفن واقعية اشتراكية ، ولهذا فان ممثلى مثقفينا الذين لا يرون الايجابى الحاسم والذين لا يلحظون الا السلبى ، وغير الجوهرى ينزلقون الى مواقع الذاتية الاكثر عامية وسطحية»(٢) .

وعلى ذلك فان أ. ايفوروف يحدد المضمون فى الفن بأنه الواقع الذى يقوم الفنان بعكسه من خلال نظرة شاملة نحو الكون وفى ضوء مثل اجتماعية جمالية علنا ، على أنه يجب أن يراعى أن المضمون الرئيسى للفن السوفيتى هو هذا الواقع السوفيتى فى حالة انعكاسه من المواقع الصحيحة وحدها والتى يحددها بأنها مواقع المادية الديالكتيكية والتاريخية .

---

(١) ج. نيدو شيفين ـ علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .

(٢) م. بسكين ـ الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .

ويتخذ الماركسيون دليلا على أن المنحنى الجمالى يرجع فى تفسيرهم الى المجتمع الاشتراكى متخذين ذلك من اعتقادهم من ان المفهوم الجمالى ليس قاعدة ثابتة ، وانما هو مفهوم متغير يتشكل بتشكل المجتمعات ، وأنه يتغير تحت تأثير بعض الظروف أو الاشياء او الحوادث ، وان التطور فى الميول الجمالية والمفاهيم الجمالية نتيجة ميول او ظروف تتحقق بتحقق شروطها فقد تسود روح المخالفة أو روح التقليد ، نظرا لظروف الوسط الاجتماعى التى هى فى حركة تحرك مستمر فتصبح لذلك هى النموذج الجمالى فهم يرون أنه من الضرورة معالجة الموضوعات الجمالية فى اطار المنحنى الاجتماعى لان الفن موجود فى المجتمع وليس معلقا فى الفراغ والفنان يأخذ مادته الفنية المختاغة من أهداف ومثل وقيم وافكار من هذا المجتمع نفسه ، كذلك فهم يرون ان الفن أيضا ليس أمرا خاصا بالفنان وليس وسيلة لمتعة صاحبه بل انه مرتبط برباط وثيق بتيارات تموج خارج ذات صاحبه وتتصل بحركة المجتمع كلها .

ومع كل هذا الجدل فاننا نرى أنه من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى موضوعا فنيا والعكس صحيح على المستوى نفسه فمن الممكن أن يكون الجمال تماثل الصورة وتطابقها مع غرضيتها ، فبالرغم من كون «الموضوع الجمالى» له وجود حسى يجذبنا اليه فان تذوقى الفنى لهذا الموضوع الجمالى يجعلنى اقوم بادراكه عن طريق النفاد اليه بالمشاركة الفنية التى توجد عن ادراك المضمون فى اطار شكل الموضوع الجمالى عن طريق «الكشف» فى هذا الموضوع عن الصلة المتآزرة بين شكله ومضمونه بواسطة تركيز اهتمامنا وبتنمية الذوق الذى يحدد ويفصل الاشياء ويجعلنا متفتحين وجدانيا وذهنيا تجاه هذا الموضوع الجمالى .

«نظرية الفن للفن ومفهوم الفن»

سبق أن اشرنا الى أن فلسفة «كانت» الجمالية وتحليله للعمل الفنى الذى توصل منه الى نفى اية غرضية تطلب من ورائه ـــ كانت هذه الفلسفة طريقا تأثره أصحاب نظرية الفن للفن L'Art Pour L'Art . وقبل أن نعرض لفلسفة هذه المدرسة يحسن كذلك ان نشير الى أن الرمزيين قد بدأوا هـــذا الطريق حين جعلوا شعرهم خاليا ومجردا من الخبر ومن الحكاية ، وحتى أصبح شبيها بالنغم الموسيقى ، وظلوا داخل ذواتهم يرون الوجود من نافذة شخوصهم ، وقد حاولوا ابتداء من «مالا رميه» ، توليد منهج شعرى جديد ، ومن المعروف كذلك ان السرياليين أيضا قد رفضـــوا الواقع وأقاموا عالمـــا انفصاليا بينهم وبينه ، وأنكروا وجود أى جمال فيه يصلح للتجربة الشعرية واعتبروا الجمال هو ما يخلقه الفنان خلقا فى هذا العالم .

تمثل الحركة الرومانتيكية الفترة الواقعـــة ما بين عام ١٨٣٠ ـــ الى عام ١٩٣٠ وما سبقها يعد ارهاصات لها مثل «التـــأملات» و«عطيل» على سبيل المثال .

ولقد تبلورت معالم هذه الحركة بعد الثـــورة الفرنسية كما يعتبر ـــ بحق ـــ جان جاك روسو J.J. Rouseu بكتاباته ارهاصا لهذه الثورة كمـــا كان طريقا للحركة الرومانتيكية اذ راح يدعو الى العيش فى كنف الطبيعـــة ودعا الادباء أيضا الى تخليص انفسهم من اية مشكلة اجتماعية وأن يكتفوا بأمورهم الفردية وأحاسيسهم الخاصة والتفرغ للجمال والحرية والفردانية .

لذلك فانه لا يمكن وضع تعريف جامع مانع كمـــا يقـــال للرومانتيكية

فهناك رومانتيكية بقدر عدد الرومانتيكيين أو أن تعريف الرومانتيكية يكون فى عدم تعريفها كما يقول GUY MICHAUD فى كتابه عن الرومانتيكية .

ولكن بوسعنا القول أن الرومانتيكية يتلخص منهجها فى أن يكون الخيال لا الحياة المعيشة هو الموضوع المفضل ، وكان للرغبة فى ابتهال هذه الحرية أثرها لدى الادباء الذين رفضوا الخضوع للقواعد التى تحد من هذه الحرية حتى وصل التمسك بها الى رفض أية أحقية للنقد الذى يقوم أعمالهم .

وهم فى سبيل هذه الحرية أداروا ظهورهم للميثولوجيا وتركوا الادب اليوناني والروماني ونما فى وجدانهم الشعور الودود نحو التآلف مع الطبيعة ، وكانوا يرون أن كل أديب حكم الهامه وفنه ، وقد حل الخيال الحر عندهم محل العقل ، والشاعر يختار بحرية وزنه وقافيته ، والكاتب يعمل لنفسه خارج سلطة الاكاديمية فى بناء العبارة وتركيب الجملة ، فهم ينطلقون فى سبيل البحث عن أشكال جديد فى الادب والفن متحررين من نقطتين أساسيتين عند الكلاسيكيين .

الاولى : تقليد القدماء .

الثانية : الخضوع للنظم والتقاليد .

ومن هذا القبيل ما كتبه تيوفيل جوتيه Theophile gautier فى مقدمته لقصته مدموازيل دى موبان ، من أنه «لا يوجد ما هو جميل حقا الا ما لا يمكن أن يفيد فى شىء ، وكل ما هو نافع بشع لانه تعبير عن بعض الحاجة ، وحاجات الانسان دنيئة ومقرفة» .

ولذلك نجده أيضا يتنكر لاى مبدأ أخلاقى متعارف عليه ، فحين هاجم النقاد اتجاهه غير الاخلاقى فى فنه أجابهم بأن الفن لا ينبغى له أن يكون على أية صورة من الصور أداة نفع لانه يعتبر هدفا فى ذاته ولا يمكن أن يوجد شىء جميل حقا الا فى حالة واحدة وهو خلوه من النفع أما كل ما ينفع فهو قبيح بلا أدنى شك وعليه فلابد من بقاء الفن خالصا فى حالة من النقاء المتجرد من اية قيود أخلاقية او معتقدات سياسية .

وحين أصبح مديرا لمجلة الفنان عام ١٨٥٦ كتب يقول : «ليس الفن بالنسبة الينا وسيلة وانما هو غاية «وقد ظل طيلة حياته يؤكد استقلال

الفن ويعارض انصار سان سيمون قائلا لهم ؟ ماذا يفيد ذلك ؟ انه يفيد فى ان يكون جميلا ، وعلى وجه العموم فانه ما ان يصبح شىء ما نافعـا حتى يتعطل من كل جمال وكذلك يقـول ، ان الشـعر ليس فقط ما كان خاليـا من البرهان على اى شىء بل انه لا يحدثنا عن شىء ، وان جمال البيت من الشعر متوقف على جرسـه وانسـجامه وعلى حد تعبير فلوبير FLAUBERT نشدان ما لا فائدة فيه»(١) .

مع ذلك فانه من الشكل القول بأن هناك نقطة التقاء بين الكلاسيكيين وبين الرومانتيكية من حيث نزعتها الاستاطيقية واهتمامها بالصورة وجمال الشكل .

ولعل المـذهب البرناسى الذى يطلق على الشعراء الذين كونوا نحو عام ١٨٦٦-١٨٧٦، ما سمى بالبرناسى المعاصر وعلى رأسهم لو كنت دى ليل Le Conte de L'yle هم الذين نموا هذه النظرية «الفن للفن» المتأثرة بالمذهب الكانتى حيث تقوم على انفصام العمل الفنى عن غرضيته أو نفعيته وجعـل ملكة الذوق هى الحكم ، كذلك فهى متأثرة بفلسفة هيجل Hegel ١٧٧٠ ـ ١٨٣١ التى تجعل العناية بالشكل والاستقلال التام بالصورة وجمـالها هى المعول فى اطار الفن وكما يعبر عن ذلك لو كنت دى ليل بأن عالم الخيال هو مجـال الفن الوحيـد هو غاية فى ذاته وليست له اية صـلة بأى ادراك سواه مهما يكن ذلك لانه ليس الجمال خادما للحق .

فهو ينفى اى وجـه للنفع ويعتبر الفن غاية فى ذاته اي اسـتاطيقا متساوقة مع شروط «كانت» الادبية التى تحدد قيمة العمل الفنى فى خلوه من غرضيته مع عالميته وعدم احتمال فنائه والتسليم بجدارته بالاعجاب العام ، وفى مقال للوكنت دى ليل أعلن أن الفن ما هو الا رفاهية فكرية متصورة على المتازين مستقلا عن الحقيقة والمنفعة الحقيقية والسلوك وليس له من هدف الا الجمال . وهذه النظرة الى الجمـال هى التى جعلت من الفن الهـدف الاسمى للنشاط الفكرى واصبحت الامل المشترك للشعراء النـاشئين من

---

(١) لمزيد من التفصيلات انظر :

Le Romantisme par guy Michaud.

جماعة «برناس» الذى يعتبر لو كنت دى ليل معلمهم بغير منازع(١) .

فالفكرة الاساسية تكمن فى اعتقادهم باستقلال الفن لانه عندهم غاية وعلى كل فنان الا يهدف لغير غاية جمالية وعلى الشاعر فى نفس الوقت رؤية الاشياء الانسانية من خلال حدقته الخاصة المنفصلة عن وجود مصلحة أو دافع اجتماعى أو مذهبى .

فالموضوع فى الفن يحكم عليه بجماله حين لا يعود بنفع ما ، أما اذا كان لهذا الموضوع اية فائدة ، فانه يكون غير ملائم ، فهى لا تربط الفن بأية غرضية اخلاقية أو تعليمية .

فمضمون فلسفتها الاحتفال بالامتاع الفنى القائم على الاعتناء بالتنميق فى الصورة مع الابتعاد عن الغايات الاجتماعية المتعارفة ، وعلى ذلك فقد تسلطت دعوتها على الشعر الغنائى لاتساع مجاله لمثل هذه الدعوات ، بل ان بودلير Baudelaire يرى اننا نستطيع الوصول الى الجمال بمعناه المطلق ولو عن طريق الشعر ، وقد كان ديوانه الشعرى المسمى أزهار الشر حصيلة لهذا الفهم .

ويوضح برادلى Bradly عبارة «الشعر للشعر ذاته» بأنه يحوى تجربة تفهم أو تدرك منفصلة عما عداها ، وهذه القيمة الذاتية هى كل قيمتها وقد تكون هناك قيم أخرى خارجية جاءت عرضا كالتثقيف او التهذيب ، أو خدمة قضايا اجتماعية ، ولكن هذه القيم الاخرى قيم خارجية ، اما القيمة الشعرية فهى التى ينبغى ان نحكم عليها حكما داخليا محضا فيقول متحدثا عن مفهوم التجربة الشعرية «ان هذه التجربة أولا هى غاية فى ذاتها ، وانها جديرة بالتقيش لذاتها ، وان قيمتها ذاتية صرفة ، ثانيا : ان قيمتها الشعرية ليست الا هذه القيمة الذاتية عينها ، فقد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضا باعتباره وسيلة للثقافة والدين ، لانه قد يعلمنا شيئا ، أو قد يرقق من عواطفنا ، أو يدعو الى قضية خيرة ، أو لانه قد يجلب على الشاعر الشهرة أو المال أو راحة الضمير ، وليس هذا مما يسىء الى الشعر فى شىء ، وانما

---

(١) انظر : La garde et Mîchrrd.

هو على العكس ، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الاسباب أيضا ، ولكن هـــذه القيمة البعيدة للشعر ليست هى قيمته الشعرية باعتبـــاره تجربة خيالية مرضية ، ولا يمكنها ان تحـــدد القيمة الشعرية ، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها الا من داخلها ، بل ان اعتبار الغايات البعيدة ، ســـواء كان ذلك عند الشاعر اثناء عملية الابداع ، او عند القـــارىء اثنـــاء مروره بالتجربة ، انما هو ينزع الى التقليل من القيمة الشعرية ، وذلك لان مثـــل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق اخراجه من ميدانه الخاص به ، فليست طبيعة الشعر فى كونه جزءا او صـــورة من العـــالم الحقيقى «بالمدلول الشـــائع لهذه العبارة» بل هى فى كونه عالمـــا قائما بذاته كاملا ومستقلا»(١) .

وان كان ريتشـــارد لا يوافق على رأى برادلى ، ففى رأيه انه لا يمكن فصل التجربة عن مكانها فى الحياة ، أو عن قيمتها البعيدة ، لان ذلك يعتبر اعوجاجا فى التفكير ، فجميع عناصر التجربة كل مكون من اجزاء لا تنفصم ، فلا يمكن تجزئة القارىء الواحد الى القول بأنه رجل جمال وفيه كذلك رجل خلقى ، وفيه كذلك رجل سياسى ، ويرى ريتشاردز أن الحكم على التجربة الخيالية من داخلها ــ كما يرى برادلى ــ حكم مضلل ، فنحن نخرج انفسنا من التجربة لنمكن لانفسنا من اتخاذ حكم عليها .

كذلك يرى م. رينوفيه متخذا خط الرومانتيكيين أن الخيـــال الشعرى قد انحط فى أيامنا هذه ــ كما يعبر ــ لانه أصبح ينظر الى نفسه وينظر اليه الناس نظرة «جدية مسرفة فى الجد» وهو يخشى أن ينطلق حرا من كل قيد مخـــافة العقل ، والواجب أن يكون الامر على خلاف ذلك ، فيتمتع الخيـــال الشعرى بأقصى حدود الحرية «ويدع كل مطمع مبـــاشر فى الحق والخير حتى اذا تم ذلك ، وصل الشعر ووصل الفن بوجه عام الى كامل تحرره ، ان الشرط الاول الذى يجب أن يتوفر فى كل أثر فنى هو أن يتنزه عن المنفعة ،

---

(١) ريتشاردز ــ مبـــادىء النقد الادبى ــ ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٢٠ .

ويتكبر على الحق ، فلا الفائدة ولا الحقيقة ، يجب أن تكون موضوعة الخاص المباشر ، وانما العاطفة والخيال»(١) .

فالفن — فى هذا المسار — مجرد تجربة ، الخيال يقوم فيها باستيعاب لكل ما يعتمل بها ، ولا دخل للفنان بأية مقاييس ، لان تلك المقاييس تتنوع وتختلف فليس هناك ثبات أو معيار ثابت ، فكل حكم على «الفن» يجب أن يتحدد من «داخل» هذا الفن ولذلك فهم يرفضون الاحكام المسبقة والخارجة على هذا النطاق .

وقد رد نيدو شيفين على ذلك بقوله : «من الخطأ أن نحصر الفن فى دائرة الاحساس أو أن نزعم أن الادراك الحسى البدائى للعالم هو المنبع الوحيد للفن ، والتفرقة بين الفن والعلم على أساس أن محتوى الاول هو الاحساس وحده ، ومحتوى الثانى هو الفكر وحده ، تفرقة خاطئة ، والنقد الصورى الرجعى لا يكف عن ادعاء أن الفن لا يحتاج بحال الى المحتوى الفكرى ، والهدف من ذلك واضح وهو حرمان الابداع من قوة المعرفة الفعالة وجعله مجرد تسلية للاحساس الذاتى»(٢) .

أما بوشكين الشاعر الروسى فيقول هذه الابيات التى تتصل بهذا المعتقد «اننا لم نولد لهز الحياة ، ولا للغنائم ولا للمعارك ، لقد ولدنا للالهام للانغام المنسجمة للصلوات»(٣) .

ويقول ستيفان سبندر S.spen 'er متحدثا عن العلاقة بين الفن ومشكلات العصر ، انا لا ازال اشعر بأن انغماس الكاتب فى الصراع السياسى والاجتماعى الدائر حوله لا يجعله أقدر على متابعة أحداث عصره × فالعكس هو الصحيح ، لان انغماس الكاتب فى هذا الصراع لا يضلله

---

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبى هامش ص ٢٠ .

(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٢٠ .

(٣) بليغانوف — ترجمة اخنسان خضنى — الفن والحياة الاجتماعية ص ٦٠ .

ويحجب عنه حقائق عصره ، بل وحقائق العصور الاخرى(١) .

ولا يترك بليخانوف هذه الفكرة الا ويرد عليها ساخرا وقائلا : «عندما يكون الانسان مستعدا لان يعتبر «اناه» الحقيقة الوحيدة ، فانه يحب نفسه كآلة وعندما يحب الانسان نفسه كآلة ، فهو لا يهتم الا بذاته في بدائعه الفنية ، ولا يهمه العالم الخارجي الا بمقدار ما يلامس هذه الحقيقية الوحيدة ، اى هذه «الانا الثمينة»(٢) .

واذا نحن القينا نظرة على مناهج الداعين لهذه النظرية فاننا نلاحظ أنهم يتقابلون في المنهج العام فالفرد دى فينى « ١٧٩٧ — ١٨٦٣ » Alfred de Vigny بدأ يتصل بالرومانتيكيين بعد استقالته من الحرس الملكى للويس الثامن عشر ، وكان من أوائل الذين نشروا أفكار الرومانتيكية . وكان يمتاز بالعمق المكثف عن طريق آتكائه على الرمز وتغلب عليه النزعة التشاؤمية متوقفا عند مشاهد الشر فى العالم ، ويرى أن هذا الشر داء لا دواء له ، ولا امل له ، بل انه يصل الى حد اتهام العناية الالهية ، ويدفعه هذا التشاؤم الى الانعزالية ، وفى الشعور بالامتثال الجبرى وهو فى انعزاليته يعتبر نموذجا ومثلا لفكرة البرج العاجى ؛ ولم يكن انعزاله عن الآخرين فقط بل وعن نفسه أيضا .

أما الفرد دى موسيه «١٨١٠—١٨٥٧» Alfred de Musset فقد اتصل بالرومانتيكيين فى سن الثامنة عشرة ، حيث اثارت اشعاره بغرابتها حماسة الرومانتيكيين ولكننا نلحظ أنه بالرغم من تعاطفه مع الرومانتيكيين فاننا نجده يقول بأنه لا يحب الحنان المتدفق والمندفع من القلب عند لامارتين ويقول بأنه يكره البكاء والبكائيين والحالمين والمحلقين وعشاق الليالى والبحيرات ويقول ان هذه ضخامة لا معنى لها ولا تملك أن تنتج لنا شيئا ، وهو يدافع عن بساطة فنه بقوله انه لا يحب الانتحال من افكار الآخرين ويعبر عن ذلك بأن «كوبى ليس كبيرا» ، ولكنى أشرب فى كوبى — وذلك فهو يتخذ من القلب

---

(١) الأدب الثورى عبر التاريخ ص ٢١ .
(٢) الفن والحياة الاجتماعية ص ١٢٤ .

حسبما يعبر منبعا لفنه تاركا ما عدا احساسه الداخلى وقد كتب لصديق له «اضرب قلبك انه هناك يكون النبوغ» FraPpe toi le Coeur Cèst là qùest le genie كذلك نجد لامارتين «١٧٩٠ — ١٨٦٩» La Martine الذى يرى أن الشعر يجب الا يكون لتزجية أوقات الفراغ ، وانه حسبما يعبر ليس زينة للحياة L'ornement de la vie ولكنه خبز الحياة mais le pain du jour ولكنه فى الوقت نفسه يرى أن الشعر غناء داخلى La poesie cèst le chant interieur وقد أرجع مصادر الفن الى شغف القلب .

فتنة الطبيعة .

حمية الاعتقاد .

أما فكتور هوجو «١٨٠٢ — ١٨٨٥» Victor Hugo فقد بدأ نزعته الرومانتيكية حين قال ، «أريد أن أكون شاتوبريان أو لا شىء» وبعد وقت قصير كان شاتو بيريان يجيب ملقبا اياه بالطفل المعجزة .

وبعد نشر أول مجموعة شعرية له سنة ١٨٢٢ ترأس المدرسة الرومانتيكية ولعل أهم تحديد لمنحنى هذه المدرسة نجده فيما كتبه هوجو فى مقدمة ديوانه الشرقيات Les Orientales اذ يقول انه ليس من الذين يؤمنون بالنقد أو يعتقدون بحق كائن ما فى سؤال الشاعر عن مزاجه الشعرى ، أو أن يطلب منه لماذا اختار هذا الموضوع أو ذاك . أو اقتبس هذا اللون أو قطف من شجرة معينة أو استمد من ينبوع معين .

ويرى كذلك انه لا يوجد فى الشعر مواضيع طيبة أو مواضع رديئة ، فكل شىء يصلح أن يكون موضوعا ، وكل شىء ينبع من الفن ولا يصح أن تبدي سببا عما جعلك تأخذ هذا الموضوع سواء كان حزينا أم مرحا ، أم عظيما أم بشوشا ، أم باهرا أم مظلما أم غريبا أم بسيطا ولم فضلته على الآخرين .

كذلك يرى أن الفن ليس له أن يقيم حدودا أو يضع قيودا ، أو يأتي بكمائم ، هو يقول لك : «اذهب ويتركك فى هذه الحديقة حديقة الفن — حيث لا توجد شجرة محرمة» .

ان الشـــاعر يجب أن يكون حرا ، ويجب أن نضـــع أنفسنا فى وجهة نظره ، انه يرفض أى قيد .

ويعترض هوجو على كل حدود أو قيود ، تحد من حرية الفنان ويقول انه لا يعرف شيئا عنها ، فليست هناك خرائط لطرق الفن تنبىء عن الحدود الممكنة والحدود المستحيلة .

واذا ساله سائل — كما يقول — ما فائدة هذه الشرقيات «وما هـــذا الكتاب الذى هو للشعر المحض الذى تنذف به وسط مشغوليات الجمـــاهير الهامة ، واذا سئل أين الفائدة ؟ أين المناســـبة ؟ سيرد أنا لا أعرف هـــذه الاشياء ولا أدرى عنها شيئا انها فكرة أخذته بطريقة سخرية عنـــدما ذهب لرؤية غروب الشمس»(١) .

وتلك المنهج الذى اتبعه الرومانتيكيون والذى يمثله قول موباســـان أيضا ان كل كتاب يشم منه الدعاية أو التوجيه يفقد كل صبغة فنية ، فالفنان ليس من شأنه التعليم واذا وجدنا فى الفن تعليما فانما ذلك أمر عرضى غير مقصود اطلاقا .

فالمعتقد العام هو أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه الرهيف وقدرته على الحدس الصائب جميعها مقـــومات الهـــامه والى أن الابداع الفني الهـــام واشراق بل ان لامارتين يقول فى هـــذا المعنى « اننى لا أفكر على الاطلاق وانما أفكارى هى التى تفكر لى» .

ولعلنا نذكر بهذه المناسبة قول الان Alan ان الفنان لا يبتكر الا حين يعمل ، وهو فى هذا العمل لا يعرف التعب أو الـــكلال ، بل انه يطلب بعمله من مضوعه مساعدته على تنظيم فكرته عنه وصوغه له .

ونحن اذا سلمنا لهم بفـــكرة الالهام ، فلابد معها من الصنعة اللازمة التى تطور وتركب وتعيد تنظيم هذا الالهام فى صورة تتساوق مع غيرها من

---

(١) Les Orientales—Paris—Edition gallimard 1964.

الافكار ، اما ان يكون عالم الفن او الشعر كما يقول كروتشه خاليا من التفكير والنقد والفلسفة وهو عالم الخيال المطلق ، فهذه مبالغة استاطيقية لأن الخلق الفنى — كما نرى — يحتاج دائما الى مراجعة واعداد وهو صناعة ومهارة عن طريق الصورة ، او عن طريق الخيال ، او عن طريق الاحساسات او الحدس ، فلابد من وجود ترابط عن طريق الصياغة التى تمسك بناصية الحلم الشعرى .

وهذا المنحنى للنظرية يقترب من النظرية الموضوعية من حيث عدم البحث عن منفعة تالية مع اعترافهم بخطأ المدلول الفكرى للنظرية الا فى ناحية فقط وهى عدم جدوى البحث فى الشعر عن طريق تقديرنا فى فوائده . .

فالرومانتيكيون يرون الشعر بالاضافة الى كونه «تعبيرا» أنه يعمل على تخصيب المتعة عند المتلقى فى اثناء قيامه بالمشاركة الوجدانية مع الفنان نفسه ، وهذه المتعة غاية الفن يقصدونها قصدا .

اسباب نشأة الرومانتيكية :

تفسر نشأة الرومانتيكية بأن أصحاب هذه النظرية أحسوا بما يشبه الانفصام بينهم وبين هذا المجتمع الذى عاشوا فيه ، وهو المجتمع البرجوازى الذى لم يعمل فيه احد الا من أجل نهمه وجشعه ، وان صيحة الفن للفن من الممكن احتسابها احتجاجا على تفسخ المجتمع واحتجاجا على هذا المجتمع الذى يجد كل شىء مجرد سلعة ! ان شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للافلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية وهو فى نفس الوقت تأكيدا للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : مبدأ الانتاج للانتاج «ونحن نجد فى انتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسي وسلاح الاتهام القاطع»(١) .

فهنالك من يرى أن انفصام الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنانون يؤدى الى نشوء «نظرية النزوع» التى تقوم حين ينشأ خلاف بين الفنان

---

(١) شفيق مقار — شىء من الشعر — الدار القومية ص ٣ .

وبيئته وكما يعبر بليخانوف ، «ان الميل الى الاتجـاه نحو نظرية الفن للفن ينشأ دائما حينما يجد الفنان نفسه غير منسجم تماما مع البيئة الاجتماعية التى يعيش فيها»(١) .

وحين نقارن بين الذين اعتنقوا مذهب الفن للفن من الادباء الفرنسيين نجد أن نزوعهم الى هذه النظرية بسبب انهم قد ضاقوا بالبرجوازية المتحكمة فى روح العصر فقد كان تيوفيل جوتيه يدافع ضد النفعية فى الفن قائلا : «لا ايها البله المعتوهون المنتفخون ، ليس الكتاب حساء ، وليست الرواية حذاء بدون خياطة ، اقسم بجميع مقدسات الماضى والحاضر والمستقبل وبجميع البابوات لا . الف مرة لا . اننى من أولئك الذين يرون النافلة هى الضرورى ؛ واننى أجد الاشياء والناس بنسبة معاكسة للخدمات التى يقدمونها» .

فالاحساس بالضيق من تفسخ المجتمع البرجوازى ذعا الى كراهية هذا المجتمع واحتقار كل برجوازى الذى يقـول عنه تيوفيل جوتيه أيضـا «البرجوازى فى اللغة الرومانتيكية يعنى الانسـان الذى لا يعبد الا قطعة المائة درهم ، وليس له من مثل أعلى الا الحفاظ على جلده ، والذى لا يحب من الشعر ، الا الاغانى العاطفيـة ومن الفنون التجسيدية الا الصـور الملونة»(٢) .

واستشهادنا باقوال تيوفيل جوتيه انما لاعتباره من وجهة نظر الاديب الفرنسى مثلا لهذه الحركة ولانه «ملهم حركة الفن للفن وعمله يعطى لنـا نظرية كاملة وصورة واضحة بطبيعة الفن الذى لا يتطلب المنفعة ، وبالتالى لا يجب أن نجعل له أى هدف نافع ، هو هدف فى ذاته ، لا يوجد جمال الا ما ليس له اى نفع . كل ما هو نافع قبيح ، ويقول فى مقدمة مدموازيل دى موبان — يجب أن يظل الفن بعيدا عن قواعد السلوك والسياسـة ، ويجب أيضا أن يظل بعيدا عن العاطفة ، ليس للفنـان سـوى عبادة الجمال . فالجمال وحده يستطيع أن يجدد خياله ، ويذهب من قلقه فالجمال وحده هو

---

(١) الأدب بين المادية والمثالية ص ١٦ .
(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية ص ٦٨ .

الخالد ، وما دام الشعر همه الوجيد هو الجمال فهو بهذا يوثق ارتباطه بالفنون التشكيلية»(١) .

فالوقوف ضد الفن النفعي الذي سيسخر لخدمة البرجوازي الذي مقته ويحتقره الرومانتيكيون كان الاساس للتمسك بفكرة الفن للفن ، ولعل هذا هو ما يفسر موقف جوتييه وموقف بوشكين وموقف فلوبير أيضا الذي كان يقول : انه يطبع كتبه للبعض فقط وليس كل الجماهير ، ويرى أن هدف الفن هو قبل كل شيء الجمال وان الفن والعلم اللذين ظلا طويلا منفصلين بسبب الجهود المتنافرة للفكر الانساني يجب أن يجهدا الى الاتفاق ان لم يتيسر امتزاجها كلية . ولعل هذا ما يفسر أيضا امتداح جوتييه لكتابه أزهار الشر لدفاعه فيه عن استقلال الفن ودعوته لجعل الشعر لا غرضية له الا اثارة الاحساس بالجمال .

ولقد الح جوتييه على ان الشعر لا يحاول البرهنة على شيء ، بل هو أيضا لا يحاول أن يقول شيئا ، ذلك لان الجمال في القصيدة — كما يراه — يحدد على أساس موسيقاها وايقاعها .

وقد تجلى الخلاف مع المجتمع البرجوازي في الاحتجاج عليه عن طريق الفكر في نظريتهم «الفن للفن» وعن طريق السلوك مثل ارتداء الالبسة الشاذة والشعور الطويلة التي كانت تمثل نوعا من الاحتجاج يحاذيها صفرة الوجوه تقابل الشبع البرجوازي ، ولم يكونوا يغتفرون لفكتور هوجو — حين تكون الابواب مغلقة — زيه المتانق ويرون ذلك ضعفا منه يقربه من البرجوازية .

يقول جوستاف لانسون Gustave Lanson في كتابه قصة الادب الفرنسي متحدثا عن جوتيه والبرجوازية «كان يمقت الرجل البرجوازي مقتا شديدا . وليس الفن في رايه الا احدى طرق المعرفة ، وهو الطريقة الوحيدة التي لا تخدع احدا ، ذلك ان المعتقدات تنهار ، والمذاهب الفلسفية يحل بعضها

(١) انظر : La gard et Michard

مكان بعض ، اما الفن فهو الذى سيبقى وحده ، وبفضل حاسة الجمال ينفذ الفن الى اعماق الكون ، بل انه يستطيع خلق عالم آخر ، وهو العمل الفنى ، ويصل المرء فى هذا العالم الى الحقيقة المطلقة عن طريق الجمال وهو الشىء الوحيد الذى يدوم»(١) .

ويقــول فى موضع آخر « كان لجوتيه اهميـــة كبرى فى الادب فمن جانب لمـــا كان يكره الطابع البرجوازى ، فقد وجه الادب نحو الرومانتيكية المتطرفة التى لا تهتم بالاخلاق او الفضيلة فمهد الطريق امام بودلير»(٢) .

يقول بليخانوف : «ففى اى حين نشأت هذه الظاهرة بين الرومانتيكيين الفرنسيين والبارنسيان ، وهل كانوا جميعا نشازا بين انغام المجتمع الذين عاشوا فيه ؟ فى عام ١٨٥٧ عبر جوتيه عن احتقاره المزرى للبرجوازية التى أخذت تظهر بوضوح فى المجتمع وسخر بأساليبها . وكان يعرف البرجوازية بأنهم اصحاب البنوك وحملة الاسهم والمحامون والتجار ومؤسسو الشركات ، بل كل من لم يدخـــل فى محيط الرومانتيكية . ووصفهم تيودور بانفيل بأنهم أولئك الذين لا دين لهم غير قطعة الخمس فرنكات .. وهذا دون شك دليل مقنع على أن الرومانتيكيين وجـــدوا انفسهم فى حالة نشـــــاز مع المجتمع البرجوازى المحيط لهم ..

ان اتجاه الفنانين وأولئك الذين يهتمون بالفن اهتماما حقيقيـــا نحو نظرية الفن للفن نشـــأ حينما فقــدوا الامل فى انسجام حيـــاتهم مع البيئة الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها . حيث اندلعت ثورة ١٨٤٨ خرج كثير من الفنانين الفرنسيين على نظرية الفن للفن التى كانوا قد ســـاهموا فى تدعيمها حينا ، حتى بودلير الذى وصفه جوتيه على انه الفنان الوحيد الثابت

---

(١) Histoire de la litterature française ترجمة د.. محمود قاسم المؤسسة العربية الحديثة سنة ١٩٦٢ ص ٣ ، ٤ ج ٢ .

(٢) السابق ص ٢٩٥ .

على مبدأ استقلال الفن المطلق ، أصدر صحيفة ثورية دعاها النجاة العامة Le salu sublie حتى نهاية سنة ١٨٥٢ ظل بودلير ينادى بوجوب استخدام الفن ليحقق اغراضا اجتماعية سامية ، وحينما أنهزمت الثورة ، وانتصرت القوات المناهضة ارتد بودلير وفنانون آخرون الى نظرية الفن للفن »(١) .

أى أن قبح الواقع كان مدعاة للانشغال عنه باطلاق الفنان لكل عاطفة صرفا للفكر عن تلك المآسى الناخرة عصب المجتمع فى ظل الانظمة البرجوازية فكان الانطلاق وراء الخيال ونشدان التجرد من كل القيود المعرفة .

ولكن هذه النظرية تلقى النقدات التى توجه اليها من مختلف الاتجاهات والتى تتناول زواياها المختلفة ، ومن هذه النقدات ما يرد على ما قيل عن أسباب النزوع عند أصحاب نظرية الفن للفن ويرى أن الفنان بوسعه القيام بنظرة ذات مضمون مخصب للحياة وبقدرته توسيع نظرته الى الانسانية جميعا كما يقول جون فريفيل ان المجتمع الذى يعيش الفنان بين ظهرانيه حالما متألما مدركا مبدعا مجتمع غير انسانى يفترسه التناقض وتتقاسمه منازعات العمل ، وتمزقه مصالح الطبقات المتضاربة ، ويصيبه الاستغلال والاستبدال والجهل والعوز بالشلل ، ومع ذلك يتجه الفنان بكل ما يملك من قوة الى الاكتمال ، والى المضمون الكلى للحياة ، الى الوحدة المستسلمة له ، الى التآلف الكامل فهو يحاول أن يوسع آفاق الانسانية جمعاء ، ويؤلمه ما يحيط به من ذلك الاختلال الذى أفلح روحه وميله الغنى فى تقليل نصيبه منه(١) .

كذلك يهاجم سارتر هذه النظرية بحجة انفصالها عن المجتمع ويهاجم أى كاتب يتبع تعاليم مدرستها أو يسير على فلسفتها فيقول : «الكاتب الذى ينهج تعاليم وآراء أصحاب نظرية الفن للفن يلقى اهتمامه وعنايته أولا بانتاج لا يخدم أحدا على وجه الاطلاق ، وقد تبدو أمامه انها جميلة ولكنها محرومة

---

(١) ج. ف. بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية ص ١٨ .

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية — ص ٥٠ .

_من جذور ثابتة ؟ وهو بذلك يكون قد وضع نفسه على هامش المجتمع»(١) .

ونلحظ ان النقد الماركسي يتهم هذه النظرية ايضا بأنها وليدة المجتمع البرجوازى بمعنى آخر وهو قيامها بخدمته وانها موجهة الى صدر الاشتراكية خوفا من أن تقضى هذه عليها كما قضت تلك على الاقطاع بناء على الدياليكتيك الماركسي فى حتمية التاريخ والصراع بين الطبقات كما سيأتى .

بل يتهم الماركسيون البرجوازية بأنها تحاول التظاهر والادعاء بحماية حرية الرأى والغيرة عليه ، ولذلك فهى تطلق الحرية الفنية حتى لا تضطر الى مصادرة الادب الاشتراكى الذى سيقوض اركانها .

ونتيجة لذلك فانهم يرون أن نظرية الفن للفن تفقد جاذبيتها فى المجتمع الاشتراكى بقدر زوال الاخلاق الاجتماعية الفاسدة فسوف يختفى قول بوشكين السابق واقوال تيوفيل جوتتيه وفلوبير ايضا القائل بأن «الفن هو نشدان ما لا فائدة فيه» لان هذه الاقوال تعنى ثورة ضد النفعية الجشعة لسيطرة طبقة من الطبقات .

وعلى ذلك فهم يرون ان الفن البرجوازى يمجد الفردية ولا يهتم بالمجموع ويعمل على تنمية الانتهازية الفردية فى حين أن الفن الاشتراكى ينمى داخل النفس الاحساس بضرورة الحاجة الى التعاون ويعمل منسجما مع مصالح المجموع .

كذلك فهم يرون ان اصحاب نظرية الفن للفن يغفلون عن الوشائج التى تربط الفرد بمجتمعه وصلة ذلك بأفكاره وآرائه وأحاسيسه ، ويرون أن استقاء الافكار عن طريق التأمل المجرد يؤدى الى أن فنه سيكون مجرد انعكاس لاختزانات العقل من الافكار المحصلة سلفا ، والتى يكون قد اصابها العقم ، ويضعون فى مقابل ذلك موقف الكاتب الماركسي الذى يدين بالواقعية الاشتراكية .

وعلى ذلك فالماركسيون لا ينظرون بعين الارتياح ايضا لمن يرفضون موقف اصحاب نظرية الفن للفن من غيرهم — بحجة أن هؤلاء يرفضون مبدأ

---

(١) Situation p. 9.

الفن للفن لانهم برجوازيون ، يحرصون على وجود تفاؤل برجوازى يعطى قوة دافعة للمجتمع البرجوازى ، وليس دفاع هؤلاء عن النفعية فى الفن نتاج اخلاص لان الفن النفعى يتلاءم مع العقلية المحافظة مثل ملاءمته للعقلية الثورية مع اختلاف فى الغاية .

يقول بليخانوف ، ان قيمة الانتاج الفنى تحددها بشكل نهائى قيمة مضمونه ، وهذا بالضبط ما لم يرده الرومانتيكيون ، ومنهم تيوفيل جوتيه أن يقرروه ، فقد كان تيوفيل جوتيه يقول ، ان الشعر ليس خاليا فقط من البرهان على أى شىء ، بل انه لا يحدثنا عن شىء ، وان جمال البيت من الشعر يتوقف على جرسه وانسجامه . وهذا خطأ فاضح ، وهو عكس الحقيقة تماما . فالشعر وكل الآثار الفنية بوجه عام تحدثنا عن شىء لانها تعبر دائما عن شىء ، وهى تحدث بالطبع بطريقتها الخاصة ، ويعبر الفنان عن افكاره بالصور ، بينما يبرهن الكاتب على آرائه بالحجج المنطقية(١) .

ومع ذلك فانه من الممكن القول بامكانية التوفيق بين النزعة الجمالية والفن الذى يحقق غاية نفعية اجتماعية كما يرى ايردل جنكنز «ان الفعل الجمالى مرحلة طبيعية وتلقائية لاستجابة الانسان العادية مع البيئة ، وانه يشارك مشاركة ضرورية فى عملية التوافق ، وان الفن قائم من أجل الحياة وان الحياة لن تستطيع أن تقوم بغير فن»(٢) .

فالبلورة العامة للنقد الموجه لفلسفة الفن هو أنها تضع الشكل فى مقدمة الاهتمامات ، وهذا غير منطقى لانه ليس للفن المطلق كيان مجرد ، أو وجود عينى ، فالمثل الاعلى للجمال - مثلا - فى مجتمع معين انما هو مكونة لمجموعة من العوامل البيولوجية والتاريخية والثقافية وهو يختلف عن غيره فى المجتمعات الاخرى وهكذا .

ومن ناحية ثانية فان هذه النظرية قد أسرفت فى السير فى طريق

---

(١) الفن والحياة الاجتماعية ص ٨١ .
(٢) الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة أحمد حمدى ص ١١ .

دعوتها بعبادة الجمال ، فأقامت بذلك طغيانا من نوع جديد ، هو طغيان الشكل أو الصورة لتعالج طغيان المضمون أو المحتوى .

فالموقف النقدى الذى يتخذ الوضع المقابل لنظرية الفن للفن يتهمها بأنها انعزالية وضد الخلق الاشتراكى وانها تعمل على الدعوة لترك تحمل المسئولية .

ان فردية الفنان المتخيلة حسب النظرية — كما يقول ناقدوها — قد تغلق أمام الفنان الرؤية الصحيحة للاشياء وتطفىء أمامه حرارة الصراع الذى تزخر به الحياة فى حركتها الدافقة فى شرايين المجتمع وعصبه ؛ وتجعله مستهلكا فى عملية تكرار عقيم لانفعالات مكرورة جرداء من كل دفقة انفعالية من حركات المجتمع وتؤدى — فى نهاية الامر — الى انهيار فنى وغموض مبعثه التزويق والتلفيق فى الصورة وبالسجود لوثنية الشكل وعبادة المظهرية الشكلية .

ثم ان جعل هدفية الفن تتبلور أو تتركز فى تحقيق الجمال الخالص من أية فرضية أخرى وجعل النقد الادبى وحصره داخل هذا الجمال فى عزلة عن أية قيمة خارجية — كل ذلك يدفع بالاعمال الادبية والنقد الادبى معها الى طريق مسدود فلا يمكن التميز الصادق والحكم المجرد بين عمل وآخر أقل بجودة الا من ناحية الشكل .

كذلك يتوجه النقد الى هذه النظرية بأن قيمة التجربة فى الشعر تقف حائلا متصبا ضد فكرة الفن للفن لان وجود قيمة أو قيم فنية ذات استقلال متميز ومتوحد قد يؤدى الى عزلها عما سواها من أنواع التجارب الانسانية الواسعة وعلى ذلك فيجب تمحيص عالم الفن من الفردية الخالصة حتى يمكن للتجربة أن تصبح انسانية عامة ولذلك فالخيال وحده ليس مستحبا فى الشعر لان الشكل والمضمون يجب أن يتساوتا على درجة واحدة لان جمال الشعر هو تعبيره عن كل معاناة الانسان فى اطار مجتمعه لا مجرد خلق متوهم لعالم خيالى قائم فى ذهن الفنان .

أى أن مضمون الفن هو النفعية الخادمة لكل القيم الاجتماعية المفرغة من القيم والاحاسيس الفردية الذاتية .

كذلك يرى الناقدون لهم بأن مجال دعوتهم هذه لن يجد له مكانا الا فى اطار نوع خاص من الشعر وهو الشعر الوصفى بل ان هذا المجال نفسه غير مستقر لانه يتيح للفنان القدرة على استغلال امكانات الوصف للايحاء بمعان أخرى قد تكون لها دلالات اجتماعية .

وكما يقول ايردل جنكنز ان الذين يتكلمون عن الفنان بحسبانه شخصا استخلص نفسه مرة واحدة والى الابد من مهام الحياة وقد أدار ظهره نهائيا لكل ما يحيط به وقرر التعامل عن طريق الفن مع عالم هو مخترعه ومؤلفه بأجمعه فانهم يظنون أن اتجاه التجربة الطبيعى هو المهام المنطقية والعملية ، وان التجربة تعنى بصفة تلقائية بالنفس والعالم ، وليس بالاشياء المتميزة ، وانها على استعداد لان تقدم نفسها لغايات العالم النظرى والتكنولوجى وفقا لهذا الراى الواسع الانتشار فان التجربة تندفع نحو انجاز حوافزها المعرفية والوجدانية غير انها تتوقف بثبات عن تحققها الجمالى وكأنه مصير عدائى قد يحطمها كل هذا غير حقيقى . ومن الطبيعى والضرورى أن يعنى الانسان بالطابع الفعلى للمناسبات التى يحياها ، اى بالمضمون الفعلى لالتقاءاته بالعالم . . والانسان يشعر تلقائيا بغبطة جمالية بما يقدمه له الوعى عن العالمين الباطنى والخارجى كما أنه يشعر بشغف جمالى يدعوه الى اطالة هذا التعرف . ومن هذا يتضح أن التجربة ليست معادية بالفعل للمقصد الجمالى القاضى بالتمهل عند التقائنا بالاشياء واستغراقنا فيها ، كما أنها لا تعادى تهذيب اللحظة الحاضرة وادراك الموضوعات والاحداث وفقا لحالتها»(١) .

وفى الوقت نفسه فانه لا نكران بأن الفنان لا يقوم بعرض مبسط ساذج لمضامين اجتماعية فانه من المسلم به انه يقوم بعملية تركيز للانتباه ويقوم أيضا بما يمكن أن يسمى بعملية انتقاء لما يتناوله عن طريق رؤيته الفنية الخاصة .

واذا كانت هذه النقدات الموجهة لمفهوم نظرية الفن للفن تتناول

---

(١) الفن والحياة ص ٢٥٠ .

بالتحليل موقفها من فهمها لطبيعة الفن والعلاقة بينه وبين المجتمع فلعل أشد تقد هو ما يوجهه لينين لفكرة حرية الابداع وبأن الفن غير متحزب ويرى ذلك صيحات «هائية» اذ هو يعتبر — كما سيأتى — الفن طريقا للثقافة وللتغيرات الجذرية فى عصب المجتمع ، وهو يرى أن الابداع الفنى يكمن فى مجرد عكس الحياة بطريقة أمينة فى حركتها التاريخية وان القانون الرئيسى للابداع هو عدم انفصام العلاقة بين المجتمع والواقع وبين الفنان .

ومع كل هذا الجدل فاننا نستطيع أن نلحظ ان أصحاب هذه النظرية يرون أنه لا تعارض بين دعوتهم وبين المسائل الاخلاقية أو الاجتماعية ، ويدللون على ذلك بأن الشعر — مثلا — خير انسانى له اتجاه خاص وهو القلب الانسانى الذى نصل الى أعماقه الثرية والمتعددة الخصب عن طريق الصدق فى التجربة الشعرية .

وعلى ذلك فهم يرون أن نظريتهم موصولة بالحياة وان شعرهم بينه وبينها كثير من الوشائج العميقة الغائرة ، فهو عبقرية انسانية زاخرة بالمشاعر والافكار وان كان الشاعر لا يرمى الى مسألة نفعية ، بل كل ما يبغيه فى تجربته اثارة المشاعر فى حد ذاتها .

ومع وجاهة هذا المعتقد من أصحاب هذه النظرية فانهم سيضطرون بالضرورة الى تضييق نطاق نظريتهم فى مجال الشعر ، فلا يمكن تطبيقها فى القصة أو المسرحية لانها موضوعية فى أصلها الا اذا قصد بها الإلهاء عن طريق الكلمة من النوع الذى يسميه الفرنسيون Farce وهى مع ذلك تمثل نطاقا ضعيفا محدودا .

ومن ناحية أخرى فان الناقد سيضطر الى جعل حكمه على العمل الفنى داخل هذا العمل لا يتجاوزه ، وليس له أن ينظر الى مقياس خارجى بناء على انه قد استقر فى أذهانهم أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه المرهف ، وقدرته على الحدس هى مقومات فنه — وقد وصلوا من ذلك الى تصوير عملية الابداع الفنى بأنها الهام واشراق يأتيه من أعلى .

ونلاحظ على ذلك أنه يستحيل على الفنان ما دام يحيا فى مجتمع أن يتصور وجود منطقة استوائية تفصل بين شطرى العالم ، وهو يقف محايدا على هذا الخط الاستوائى المتخيل .

وفى الحقيقة فاننا اذا كنا عدولا فى آرائنا فاننا — بالرغم من كل هذا الجدل — نستطيع القول بأن اصحاب نظرية الفن لم ينفصلوا بمعنى من المعانى عن قضايا مجتمعهم السياسية أو الاجتماعية — حتى اذا قلنا بانعزالهم الفنى — فهذا الانعزال نفسه نوع من الاتصال السلبى — ان جاز التعبير ، ولم يكن امرهم امر ابراج عاجية كما يقال بقدر ما كان اتصالا من نوع خاص ومن اجل خير الانسان وحرية البشر .

لذلك فاننا نرى أن اتصالهم بالمجتمع كان على نوع خاص متخذا زاوية حادة ان جاز التعبير كنوع من الاحتجاج العنيف ضد التفسخ الاجتماعى وفى نفس الوقت حاملا فى طياته شعورا ايجابيا والتصاقا بمخصبات الحياة فيه .

اى انه لا تزال داخل هذه النظرية بمعنى من المعانى اتصال بالمجتمع وان كانت اتصالات لا تبدو على السطح الا انها موارة تحت خبيئة التيارات المتلاطمة فى المجتمع .

الفصل الثانى

الفن وعلاقته بالمجتمع.

- تحديد نوع العلاقة بين الفنان والمجتمع
- دراسة للعلاقة بين النشاط الفكرى والبيئة الاجتماعية
- المدرسة الاجتماعية والنفسية واثرها فى ربط الفن بالمجتمع
- مدى الالتحام أو الانفصام بين الفنان والمجتمع
- مناقشة لآراء فرويد ويونج ودوركهايم حول وظيفة الفن
- مناقشة لآراء الجماليين فى محاولة فصم الفنان عن مجتمه
- دراسة حول طبيعة الفن ووظيفته
- العلاقة بين الفن والمعيار الاخلاقى والدينى فى المجتمع
- مفهوم الاخلاق فى مدلوله الفلسفى وعلاقة الفن به
- النظرية النقدية عند العرب حول الفن والمجتمع والاخلاق
- حرية الفنان والمجتمع

« عـلاقة الفـن بالمجتمـع »

تتعدد التفسيرات لعلاقة الفن بالمجتمع وتبرز فى فهمها لطبيعة الفكر ومكوناته صـلة الفن بالمجتمع وتراه مرآة لعقل الفنـان تبين مدى قربه أو التصاقه بالمجتمع ويغالى بعضها فلا يراه عاكسا بالضرورة لكل تغيير طارىء على مجتمعه ، بل أن دوركهايم يرى أن افكار الانسـان ليست ثمرة لنشـاطه العقلى فحسب ، بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها ، بل ان كل طرق المعرفة التاريخية والاجتماعية والانتروبولوجية تثبت اثر البيئـة فى كونها ذات اثر فعال فى سلوكنا وافهامنـا ومزجها «بديناميـة» المجتمع حيث نعيش فيه .

فللفن أهمية نفسية فى المجتمع تتمثل فى أنه وسيلة لربط الشاعر بين الناس ، فما لا شك فيه أن هناك تعانقا بين الذات المنتجة للفن وبين تموجات البيئة الاجتماعية ، وهـذا التـلاصق مختلف التأثيرات على حسب درجة العلاقة والقدرة على الرؤية الصادقة ومدى حساسية الفنان ووضـوح رؤيته الفنية وتكثف المشاعر المتشابكة والمتداخلة .

ومن الملاحظ ان لاراء فرويد وكشفه مناطق اللاشعور والشعور أثرها فى ربط الفن بالمجتمع بالرغم من أن فرويد يفسر الفن بأنه «متعة نعوض بها عن شىء آخر» وانه «ادراك مغلوط اذا ما قورن بالحقيقة» الا أن فرويد فى حديثه عن اللاشعور جعل مكوناته من منطقة الشعور الملتصقة بالمجتمع ، وبمدى ما يحققه أو لم يحققه الفنان من رغبات داخل اطار هذا المجتمع وعلى ذلك فهو يعتقد أن الفن مفيد ولا يضر ، وبسبب ذلك من وجهة نظره أنه لا يقوم بأى هجوم على عالم الواقع الا عند قلة من الناس يملك الفن عليهم أمرهم —

ويرى ان الفن من أهم وظائفه أنه يؤدى دوره المخدر «مع مشاركته الحلم فى بعض خصائصه» .

كذلك يرى فرويد أن الفنان ما هو الا مخلوق منطو ذو نزعات غريزية تمنعه من الملاءمة بينه وبين سلوكه العملى ، أى أن العمل الفنى نتاج انفصام متكون داخل الذات نتيجة وطأة وضغوط المجتمع على الفنان فى ذاته الاولى فى أثناء محاولتها التمرد على الذات الاجتماعية التى تحاصرها ، ولهذا فان الفنان يجد فى عالم خياله ما يشبع تلك الرغبات ، فهو يحقق متطلباته المستحيلة الى «إمكان» عن طريق «التسامى» الذى يصنعه خياله ، وفى الوقت نفسه فان الفنان عنده من المرونة ما يجعله متصلا بعالم واقعه ، فهناك خيط رفيع يربطه به ، وهناك مسافة تمكنه من العودة والاندماج والترابط مع هذا المجتمع .

فالفن — فى معتقده — يحقق عن طريق الوهم ، الرغبات المكبوتة فى اللاشعور ، والفرق بينه وبن الحلم هو أنه يقوم بعملية ارتقاء بمستوى الاحلام لتكتسب طابعا انسانيا ، وفرويد يتصل بفكر أرسطو حين يرى أن الفنان فى تعبيره عن احلامه المحبوسة يتحرر منها أى يتطهر كما يذكر أرسطو .

كذلك يرى «يونج» فى نظرته الى الفنان أنه ليس شخصا حرا ، يتجه بارادته الى غايات محددة ، وانما هو يترك الفن يقوده ، لان الفن فى نظره دافع فطرى يتحكم فى الفنان بالرغم من أنه انسان له غاياته ومطالبه الشخصية .

ومع ذلك فنستطيع أن نأخذ من فكرة يونج الاحساس العام بأهمية الفنان ودوره باعتباره — كما يرى يونج — حاملا للاشعور البشرية ونفسيتها كلها وذلك حين يقول يونج أيضا ، ولا نستطيع أن نكشف سر الابداع الفنى وفعالية الفن الا بالرجوع الى حالة من المشاركة الصوفية ، والى ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الانسان لا الفرد ، وحيث لا قيمة لخير الفرد أو بلواه ، بل القيمة كلها للوجود البشرى ، هذا هو السبب الذى يجعل كل عمل فنى عظيم عملا موضوعيا لا شخصيا ، ولكنه فى الوقت ذاته ليحتل

اقل عنفا فى تحريك مشاعرنا جميعا(١) .

فنظرية التحليل النفسى ترى أن كل عمل فنى انما هو رمز لامور ممنوعة فى نطاق المجتمع ، ولكنها محبوبة عند منشئها الذى يستخدم الموضوع الذى يصورها فى خياله الخفى .

ونستطيع الاستنتاج من فكرة اللاشعور فى نظرية التحليل النفسى أن الفنان هو ذلك الشخص القادر على استدعاء مختزنات الشعور ، وهو بموهبته الفنية قادر على أن يتسامى بلا شعوره ، ويجعله يتساوى مع نظم المجتمع ويجعل ذلك محققا للمنفعة .

ولكن عيب هذه النظرية انها تقوقع الفن فى قمقم الانفعال الشخصى الذى نتعاطف معه ولكن الفن ليس انفعالا منفصما عن الآخرين فذات صاحبه متصلة بذوات الآخرين واستقت هذا الانفعال عن طريق الاحتكاك الحيوى بهم وليس الفن كذلك مجرد تجربة تبعث اللذة أو ترضى الحواس .

ثم كان لظهور فلسفة سان سيمون Saint Simon «١٧٦٠ — ١٨٢٥» أثر فى ظهور دعوة المناداة بفن يكون اجتماعيا ونفسيا فى الوقت ذاته . بناء على فلسفتهم التى تدور حول العلاقة بين البشر فى كل مكان والعمل على التربية الاجتماعية .

ان نظرية التفسير الاجتماعى للفن ترى أن الابداع الفنى يرجع الى أن الفن جمعى لا فردى بمعنى انه يبلور ميول مجتمع ببيئته ورغباته وحاجاته وله طابع معين وله جذور عريقة تتجاوز شخصية الفنان الذى ما هو الا مجرد معبر عن هذه الرغبات والميول ، ولكن الذى يعيب هذا التفسير انه بهذا التعميم يكون قد تغافل عن الجانب الفردى فى شخصية الفنان ولا سن الواقعية الاشتراكية فى احد دروب فلسفتها من حيث ان الواقعية الاشتراكية تحدد جذور الفن بالتطور التاريخى بثقافة الحواس الممتدة عبر الزمن والتى نالها التهذيب حتى اصبحت تؤدى نشاطا مستقلا وترى ان الانتاج الفنى «هو

---

(١) النقد ترجمة هيفاء هاشم دمشق ١٩٦١ ص ٣١٩ .

حاصل العمل ــ ونقصد بالطبع العمل ذا الطبيعة الخاصــة «العمل الذى يوفق فيه العبقرى المبدع ، وتتجسد فيه لحظة من لحظات التــاريخ متخذة شكلا غير عادى وملائم لها فى نفس الوقت . ولكن لا يجوز للفنان المبدع أن يخضع فى فنه للظروف التى تتحكم فى حياة من يمارسون سائر الاعمال ، فهو يعمل فى مجتمع ينتابه التناقض ويسوده الاختلال»(١) .

وهى ترى كذلك أن الفنان يخضع فى انتاجه الفنى لشروط فكرية وهى وشيجة فى البنـــاء الاجتماعى ، عامل على تنمية المشاركة بين أفراد هــذه البيئة .

والنظرة الاجتماعية ترى أن المتعة والتعليم والاخلاق جزء من العمـــل الفنى وتربط الانتاج الفنى بالمجتمع .

والفن اجتماعى فى جوهره ، وروحه ، وفى غايته ونتـــائجه » ألفن العظيم أن يحيا المرء حياة سائر الكائنات ثم يعبر عن هذه الحياة .. فليس الفنـــان الحقيقى ذلك الذى يتـــأمل ، بل ذلك الذي يحب ثم يعبر عن حبـــه للاخرين .. الفن كالاخلاق غايته الاخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ، ويوحده بالجميع ، بل الفن امتداد المجتمع الى موجودات الطبيعة » (٢) .

فالفن متصل بالحياة هذه حقيقة وهو وسيلة من وسائل الحياة والبحث عما يسمى بالجمال المطلق ليس بحثا مجديا فالجمال تختلف معاييره من عصر الى عصر ومن جيل الى جيل والفنان يجب أن يسعى ليكون مثالا للجمال فى نفسه يتواءم مع أوضاع المجتمع ويكون مانحا للبيئة بعض ما أعطته من حياة والناس يرتبطون بتجارب الفنان الذى يوحد بينهم عن طريق الحياة المشتركة لهذه التجارب التى تتصل بوجدانهم وحياتهم ..

وهذا الفن المتصل بالحياة والمرتبط بالمجتمع لا يكفى بأن يعكس الواقع

---

(١) جون فريفل ــ الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٤٩ .
(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمة سامى الدروبى .
ص ٨ .

فهو ينحاز من أجل شيء ما أو ضده .

· فالفن بما يمثله من تعبير عن الحيـــاة يعتبر ابن المجتمع المعبر عنـــه المنطلق بتعمقه الواعى فى التعبير الصادق عن قضـــاياه ومن المعروف أن البواعث الاجتماعية والانماط البيئية ذات تاثير واضح على مسالك الادب ، فهى تسمه بميسم خاص ، فالخصائص الفلسفية لمنجنى فنى لا تنجم فجاة بل انها لها جـــذورا عميقة ممتدة فى تربة المجتمع وشرايين مكوناته وما يعتمل فيه من حياة .

واذا كان دوركهايم Durkheim يرى أن الظاهرة الاجتماعيـــة تتضمن وجود ضمير اجتماعى مزود بالتصـــورات أو اذا كان تارد Trde يرى أن الظواهر النفسية المتبـــادلة بين الافراد هى السبب فى وجـــود الظـــواهر الاجتماعية لان موجة التقليد هى التى تخلق وحدة ســــاعة سريانها من فرد الى آخر .. فان الالتقاء فى أن الانسان والمجتمع كلاهما محصلة لعــــلاقات لاصقة بين الطرفين .

كذلك نحن لا نقبل مبالغة دوركهايم حين ينظر الى الفرد بحسبانه مجرد مادة مرنة يشكلها المجتمع أو انه دمية يحرك المجتمع خيوطها فهو فى نظره مجرد كائن سلبى خاضع لنظام لا دخل له فى وضعه بأية حال بل لعل القول الاقرب الى الاقتناع اعتبار الفرد متصفا بجميع الصفات التى ينطوى عليها المجتمع بأكملة وانه من الافضل القول بأن هناك امتزاجا بين الشعور الذاتى للفرد وشعور الآخرين واننا نعدل افعالنا وسلوكنا بناء على ما نكونه كفكرة لانفسنا عن طريق المقارنة بالآخرين وان شعورنا الذاتى ـ على كل حال ـ ليس شعورا منعزلا أو عالما صغيرا مقفلا بجدار صفيق ، بل هناك مجموعات من الصلات التى تجعل هناك ما يشبه التوحـــد بين ما يسمى بالانا والنحن والغير على حسب ما يعبر «جيرفيتش» ـ «من يوم الى آخر يزداد تصورنا لوجود صلة قوية بين ثلاثة أطراف ، وهى «الانا» و«الغير» و«نحن» باعتبار انها مظاهر جوهرية لكل شعور انسانى فاذا أردنا أن ننصـــل «الانا» عن «الغير» وعن «نحن» فمعنى ذلك أننا نقضى على نفس الشعور الذى ينحصر فى تلك الصلة القوية بين هذه الاطراف الثلاثة على النتائج الموضوعية من العلامات والرموز التى يعبر بها هذا الشعور نفســــــه واذا فمن الخطأ أن

تفصل بين الشعور الفردى وشعور الآخرين والشعور الجماعى باعتبار انها ثلاث حقائق مستقلة ، هذه الاطراف الثلاثة لا توجد الا مرتبطة على نحو لا انفصام له والتبادل بين هذه الوجهات من النظر أمر ضرورى » (١) .

وسواء أخذنا برأى علماء الاجتماع فى أن هناك ضميرا جمعيا يهيمن على العلاقة بين ضمير الشخص وضمير الغير أو بقول علماء النفس بأن «الشعور الجماعى» أو «نحن» هو مجرد نتيجة للصلة الداخلية بين شعور الشخص مع شعور الغير فالفكرة العامة هى تأثر الفرد بمجتمعه ووجود تموجات داخل الاطار الجمعى فى حركة تيارات مستمرة بين الانا والغير .— واذا كان الامر خاصا بالفنان فانه مما لا شك فيه انه أكثر الافراد حساسية ورهافة لحركة المجتمع حوله وهو لن يكون بالضرورة مجرد مرآة تعكس هذه الحركات بل ان مجموعة الانعكاسات يستطيع تحويرها واتخاذ زاوية للارتداد بها مرة أخرى بما هو مميز به من قدرات لا تتاح للاخرين ولعل الدليل على اثر الفن فى المجتمع انه يقدم له قيما جديدة تساعد كثيرا على تطوير المجتمع ، بل وعلى تعديل سلوكه فعلى سبيل المثال نجد الشخصيات فى المسرحيات فى اثناء صراعها وما يؤدى اليه هذا الصراع من نتائج لا تؤدى الى التطهير فقط ، بل الى تعديل السلوك عن طريق التأثر بالنتيجة أو المضمون كما يقول ستيفن سبندر «لقد كان شعراء الماضى طموحين فى مطالبهم من الحياة ، ولم يكن الفن عندهم مجرد شىء مقدس ، كما أن الشعر لم يكن لحظة احمرار وجنات ، أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب فقد امتد عالمهم حى شمل الحياة بأسرها ، بل ما بعد الحياة ، ولم يتخذوا موضوعاتهم من الحب الشخصى ، أو الكراهية الشخصية وحدهما ، بل من القوة والسلطان . . لذلك يجب على الشاعر الحديث الا يسد مجرى هذا النهر الكبير»(١) .

---

(١) اتجاهات الفلسفة المعاصرة — اميل بريسيه . ترجمة د. محمود قاسم مشروع الالف كتاب ص ٦٥ .

(١) الحياة والشاعر — مكتبة الانجلو — ترجمة د. مصطفى بدوى . ص ٥٦

ويفسر بول فاليرى Paul Valèry فى كتابة الخلق الفنى La creation Artistique مشكلة العلاقة بين الفنان وبين الآخرين فيؤكد أن الفنان فى أثناء عملية الخلق الفنى يضع نصب عينيه الذين سيتوجه اليهم بعمله ومدى اثره فيهم فيقول : «فالمؤلف عن علم أو دون علم يتخذ موقفا جديدا كل الجدة ، فهو لم يكن يرى فى البدء الا نفسه . ولكن عندما يبدأ بالتفكير فى عمل فنى ، يبدأ بحساب التأثيرات الخارجية . انها مشكلة فى التكيف تطرح نفسها عليه . فهو يهتم عن وعى أو غير وعى بالاشخاص الذين سيتأثرون بعمله ، ويكون لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين يتجه اليهم ، كما يتصور من ناحية ثانية الوسائل التى يمكنه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التأثير»(١) .

ان حياة الفرد فى اطار المجتمع لا تجعله مستقلا أبدا بذاته ، مهما يبدو هذا الاستقلال ممكنا ، فلابد من اتخاذ موقف ما نحو هذا المجتمع .

كذلك يرى جيو Guyau ان الفن نابع من الحياة نفسها وهو نشاط اجتماعى بلا شك بل ان الفن فى رايه هو الحياة نفسها مركزة
وعلى الفنان الا يغرق فى تيار الحياة ، بل عليه أن يسبح فى هذا التيار ، وأن يدرك مشكلاتها وتموجاتها فالفن عنده « اجتماعى فى نشأته وغايته وماهيته » .

فالنظرة الاجتماعية ترى أن الفن واقعة ايجابية ذات كيان عضوى بالشريحة الاجتماعية ، وما يكتبه الفنان لابد وأنه ذو صلة بمجتمعه بناء على المقولة المعروفة بأن الانسان اجتماعى بطبعه .

فالفن جماعى باعتبار أنه يوحد مشاعر الناس عن طريق المشاركة حول الاثر الفنى وباعتبار أنه معبر أصيل عن اتجاهات الناس فى المجتمع ويستخدم أحيانا لتوصيلهم نحو غايات اجتماعية لها فائدتها فى صالح المجتمع، ومحور فلسفة الربط بين الفن والمجتمع يقوم على أن الفن مثل غيره من ألوان النشاط الذى تموج به الحياة ، ولذلك فيجب أن يعمل لخدمة المجتمع

---

(١) الخلق الفنى ص ٢٠ .

الذى لم يخلق من اجل الفنان وانما الفنان هو الذى خلق من اجـل المجتمع وهو فى نفس الوقت لا يكون فنه الذى ينتجه خاصا به فقط وانما هو قسمة مشتركة بينه وبين غيره ، وعليه أن يكون متناغما مع اللحن الجماعى ومعبرا عنه كما يقول الدكتور طه حسين «فليس من سبيل الى أن ننكر أن للاحداث الجسام والخطوب العظام آثرها البعيد فى حياة الناس ، فقد تأثرت آدابهم لان هذه الآداب آخر الامر ليست الا تعبيرا عن هذه الحياة وتصـــويرا لها ، فاذا تغير الاصل تغيرت الصورة ، واذا تغير المعنى تغيرت العبـــارة التى تؤديه»(١) .

فهناك ارتباط معنوى بل ومادى بين الفنـــان والمجتمع يؤدى الى نوع من الالتقاء بين المفاهيم والقضايا المشتركة .

ولا يعنى هذا الربط بين الفنـــان والمجتمع وجـــود ما يمكن ان يسمى بانفصال مشاعره الذاتية وحرمانه من التعبير عنها ما دام سيضع مجتمعه أمام عينه لانه حين يعبر عن شخصـــه عن طريق صلته بالآخرين وتفـــاعل شخصه فى محيطهم يكون قد حافظنا على الوجه المقابل وهو احترام ذاتيته أى أنه «ليس هناك خلاف بين قولنا أن الفنان يعبر عن مشاعره وتأثيراته ، أو أنه يعبر عن خصائص العالم والحياة لان مشاعره وتأثيراته خاصة بصفة العالم والحياة ، ولا يهتدى الى هذة الخصائص الا عن طريق شعور شخص ما أو تأثيراته فحسب ، ومن ناحية أخرى فان القول الذى نختاره يؤدى الى اختلاف كبير ، لانه يقرر تفسيرنا لدور الفنان ومسؤليته ، فاذا ما اعتقدنا أن الفنان يعبر عن نفسه فان هـــذا يشجعه على بث مشـــاعره وتأثيراته دون تفرقة أو نظام مع الالتزام فقط بالاعتراف بمـــا يشعر به ، واذا اعتقدنا أن الفنان يعبر عن خصائص الحياة والعالم ، ففى هذه الحالة يكون مسؤلا عن ذلك أى تصبح مهمته هى اعداد حساسيته حتى يتيسر له أن يستكشف بقدر الامكان الارتباط الحتمى المشخص للاشياء وأن يظهره»(١) .

---

(١) الوان ــ دار المعارف ص ٥ .
(٢) ايردل جنكنز ــ الفن والحياة ص ١١٣ .

والفلسفة الراميــة لربط الفن بالمجتمع ترى أن العواطف الســامية تستحق هــذه الصفة بقــدر ما بها من تهذيب يتوافق مع متطلبات المجتمع وتقديمه لهذه السواطف وعلى ذلك فالعواطف الشاذة التى تتعارض مع الحياة الساعية للتسامى فان الفن الذى يثير ذلك يكون ضد الحياة .

ويرى دوركهايم أن «أفــكار الانســان ليست ثمرة لنشــاطه العقلى فحسب بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها أيضا ، وان ثمة شيئا يمكن أن يدعى «عقل الجماعة» وهو أكثر من مجرد مزيج مؤلف من عقــول أفراد الجماعة ذاتها»(١) .

وعلى هذا المعتقد فان الاديب أو الفنان عليه أن يغترف مادته الفنية من المنهل العام للمجتمع وان يغمس قلمه فى مشكلاته عن طريق المشاركة الفنية فى قضايا عصره وقومه ويفسر ستيفن سبندر مدى عمق أو ضحالة الصورة الفنية حين يعرض الكاتب أو الفنان لقضايا عصره فيقول : «هناك ســبب وجيه يفسر لنا لماذا يحاول الشعراء الكتابة عن الصراع العام فى عصرهم ، انهم يهتمون بالمشاكل الخلقية أو الدينيــة أو السياسية فى عصرهم لسبب بسيط جدا ، فالنظم الاجتماعية هى الاطار الذى توجد فيه صــورة الحياة ، وللشاعر صورته الخاصة للحيــاة التى يرسمها فى ذهنه ، ويخرجهــا فى شعره ، فاذا كانت صورة الحياة التى كونها الشاعر قصيرة الابعاد ، فانها لن تمتد لتصل الى أحداث المجتمع أو لآرائه ، أما اذا كانت هذه الصورة ذات أبعاد طويلة فانها ستتحدى صورة الحيــاة كما تعكسها طريقة العيش فى المجتمع بأسره ، وسيقارن الشاعر بين هذه الصورة وبن صورته الفردية ، حينئذ قد تنطبق الصورتان وقد تتعارضان»(٢) .

أما ما يقال عن انعزالية الفنــان وأنه قد عرف واســتقر فى كثير من

---

(٢) علم النفس الحــديث ــ تاليف الدكتور سرجنت ــ ترجمــة منير البعلبكى ص ١٣ .

(١) الحياة والشاعر ص ١٦٦ .

الاذهان عزلة الفنانين فى عالم يكاد يكون مسورا بجذار صفيق ، فهذه العزلة اطار خارجى سرعان ما ينهار ولا يلبث الفنان ان يرتد الى مجتمعه وقد زودته هذه العزلة بزاد جديد «الانعزالية سرعان ما ترتد أصداؤها الى المجتمع الذى اعتزلوه وشــذوذ لا يلبث ان يعود الى المجتمع نموذجا يحتذى ، فهكذا كان الانبياء وكان القديسون وكان الملهمون جميعا يعتزلون لتمتلىء أنفسهم بالجيد، ثم يعودون ليصبوا هذا الجديد فى أسماع الناس ؛ وهكذا يخلق الموهوبون لذويهم ولمن يجىء بعدهم معايير سلوكهم ، فلا العلماء يخلقون تلك المعــايير لانها ليست من شأنهم ولا الساسة يخلقونها لان السياســة تسوى أمــور الواقع وتفض مشكلاته ، اما الفن فهو وحده الذى يجعل تلك المعايير شغله الشاغل ، يغيرها بما يتفق مع ما حسه الفنان أولا ؛ ثم يحسه من بعده الناس جميعا من أن الحياة اذا كان تيارها متدفقا متجددا ، فلا تكون مقاييس غدها هى مقاييس يومها ، ولا أقول مقاييس ، امسها ، والادب اذا أراد لنفســه مكان الريادة والقيادة فى حيــاة كهذه ، اتجهت دعوته الى ضرورات الفن وقيمه ومعاييره»(١) .

ومع ذلك فصاحب الرأى السابق الذى يرى أيضــا ان حرية الفنــان لا تجيز له أن يعبث بمادته الفنية كيفما شاء لانه لابد فى كل فن من التزام وان الفنان وان كان يحلم لقومه ولبنى جنسه من البشر فان حلمه تضبطه القواعد وتحده المبادىء . فانه على الرغم من ذلك يرى أن تقتصر حركة النقد الفنى على العمل الفنى محصورا فى اطاره بقطع النظر عن اية عوامل خارجيــة أخرى وهو ما لا يستقيم مع بداية الحديث او أهمية الفن فى الحياة فيقول عن نفسه لكن هناك مذهبا فى النقد يتشيع له صاحب هذه الاسطر، وهو مذهب فى حركة النقد الفنى جديد فى أوربا وأمريكا وقديم معروف فى حركة النقد الفنى عند العرب الاقدمين ، ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاى عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا ، كنفس الفنــان ومشاعره أوحوادث التاريخ أوالاساطير الدينية وغيرالدينية، أوالمبادىءالخلقية أو الافكار الفلسفية ، أو المذاهب السياسية ، فلا يجوز للناقد — بنــاء على

---

(١) د. زكى نجيب محمود — فلسفة وفن ص ٤٠٠ .

هذه المدرسة الجديدة — ان يسأل عن لوحة مثلا — قائلا : «ما مغزاها ؟ او ما معناها ؟ لانه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، اذ الفن «خلق» لكائن جديد وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا ازاء العمل الفنى لانه خلق وانشـــاء ، وليس كشف عن أى شىء كان موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، العمل الفنى — بناء على هذه المدرسة النقدية — معياره هو الفن نفسه»(١) .

ومن ناحية ثانية فاننا نستطيع القول بأن آراء الفيلسوف الالمانى هيجل حين قال بأن الوعى لدى النـــاس فى حالة تطور مستمر وانه فى كل مرحلة متطورة مرتبط بأوضاع العصر الاجتماعية — كان لذلك اثره أيضا فى فلسفة ربط الفن بالمجتمـــع ، وان كان يرى على عـــكس المـــاركسيين ان التطـــور الاجتماعى هو وليد الفكر متخذا سبيل افلاطون الذى رأى ذلك حسب نظريته المثل — أن الفكر سباق على الوجود .

بل ان فكتور هوجو يرى انه قد صارت وظيفة الشـــاعر كونه ترجمانا لعصره ومعبرا عنه وان ينير الطريق امام قومه .

بل ان تاريخ الفنون يؤكد كذلك أن الفن فى نشأته الاولى كان يحمل الطابع الجماعى ولم يكن الفنان معبرا عن ذاته غير مكترث بذوات الاخرين بل كانت فنيتهم ذات صلة بالشريحة الاجتماعية تتفاعل معها بل وتعبر عنها ، وليس معنى ذلك انه لا يوجد الفنان الذى يصـــوغ احزانه او ما يعتمل فى وجدانه قصيدة مثلا بل يوجد مثل هذا الفنان ملكته — مع وجـــوده — يعمل على صوغها فى صورة ترضى الآخرين وتحوز اعجابهم اى انه يضـــع عينه على الجمهور المتلقى وهـــذا ما يعطيه لذة نفسية اكثر خصبا واغنى بالمتعة الروحية .

وفى الحقيقة فان تاثير المجتمع على الفنان تبدو ممثلة فى فنه مهمـــا تكن نوعية هذا الفن ، فالقول بانعزالية الفن بمعنـــاها المطلق من المـــكن استبعادها تماما ، فالفنان ملتصق بأمته فى كل القيم الفنية من حيث الشكل

---

(١) السابق ص ٢٢٠ .

أو الصياغة أو المضمون أو المعايير الاجتماعية أو الخلقية وسواها .

نجد هذه الصلة في ادب اليونان وفي أدب غيرهم من الامم وفي أدب العرب كذلك فقد شارك في النظام الاجتماعي الذي كانت تعيشه القبيلة .

فالعلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة دينامية والتأثير بينهما متصل متمازج ويكاد تختلط الذاتية بالجمعية عن طريق التفاعل القائم بينهما ، وانه يوجد دائما «في أعماق الازمة الفردية قضية اجتماعية ، كما أن في أعماق الازمة الاجتماعية ملتقى الازمات الفردية ، والتجربة الادبية تنشأ فردية آنية جزئية ، ولكنها لا يمكن أن تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفي الى ذروتها الا اذا خرجت عن حدود الفرد الى المجتمع ، ومن الواقع الخاص الى الواقع العام ، وغدت المشكلة في نفس الاديب رمزاً للمشكلة في ضمير الانسانية لان المجتمع هو مجال تكامل التجربة الادبية ، كما أنه هو مجال تكامل الفرد»(١) .

ويضرب لنا الدكتور طه حسين مثالاً يؤكد به كون الادب صورة لحياة المجتمع وحياة الناس داخل الاطار الاجتماعي فيختار مثالا لذلك من الادب الاوربي قائلا : «وما دام الادب صورة لحياة الناس ، فقد صور الادب الاوربي بين الحربين آثار هذا كله ، ثم صور ما ملأ الناس من روع وهلع حين تتابعت نذر الحرب الثانية فنشأ الادب المظلم الذي سماه الاوربيون في ذلك الوقت «الادب الاسود» .

..

نشأ في أوربا الوسطى ، كما نشأ في أمريكا ، ولم يلبث أن شاع في فرنسا كما تشيع النار في الحطب ، ونشأت فلسفة متشائمة الى جانب هذا الادب المتشائم تقوم على اعتداد الانسان بنفسه وبنفسه وحدها ، وعلى اهدار القيم القديمة ، واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق . كما عرفها الناس من قبل ، ولم تلبث هذه الفلسفة أن تجاوزت أفكار الفلاسفة والمفكرين الى رءوس الشباب فأحدثت شرا كبيرا»(٢) .

---

(١) ايليا الحاوي — نماذج في النقد الادبي — دار الكتاب اللبناني ص ١٠٢ .

(٢) نقد واصلاح — دار العلم للملايين — بيروت ص ٦١ .

وهو فى موضع آخر يؤكد أن الادب العربى كان حيا وقويا حين تضامن مع الحياة والواقع ، وانه قد أصابه الفتور والتهالك حين اضطر الى الاعتزال فيقول عن الادب الجاهلى : «كان الشاعر العربى لسان القبيلة .. فقد كان أدبنا الجاهلى ، وهو كله شعر متضامنا لا يطبق الاعتزال ولا يسيغه ، ولان الشاعر كان فردا من أفراد القبيلة يحيا بحياتها ويشارك فيما يصيبها من خير أو شر .. وقد ظل أدبنا متضامنا مشاركا فى الحياة الواقعة حتى بعد انقضاء العصر الاموى وتغلب الاستبداد الفارسى القصر فى بغداد .. فانى اجد الشعراء فى العصر العباسى يختصمون كما كانوا يختصمون فى العصر الاموى حول مذهب الشيعة ومذهب الجماعة ومذهب الخوارج» (١)

كذلك يؤكد تضامن الجاحظ والمتنبى وابن الرومى الذى يراه أنه هو الذى استحث اهل بغداد لنصر الموفق ويصل الى القول بأنه «من أشنع الخطأ اذا ان يقال أن أدبنا العربى فى عصوره المزدهرة قد كان أدبا منعزلا مترفعا عن الحياة الواقعة ، أو مهملا لهذه الحياة ، وانما الذين يقولون هذا القول هم الذين غرتهم ظواهر الاشياء نزع حقائقها» (٢)

ولعله من اقرب الاشياء الى الحقائق القول بحق ان الفنان هو المعبر عن عصره بصدق يتوافق فى تعبيره ايقاعه الفكرى مع ايقاع زمنه المعيش حيث يلتقيان فى لحظة واحدة مع المحافظة على الاداء الفنى المحتفى بلونه وشكله واطاره يجب بذل غايته بالرؤية الذهنية لتموجات العصر ليركب بناء فنيا واعيا مركزا عن طريق التجسيد بأسلوب غير مباشر بالطبع . بل عن طريق ايحاء صورة وحدة خفية تحسها ولا تكاد تتبينها .

فالفن اهميته تعود الى جميع المتلقين له باعتباره نشاطا انسانيا يحده منحنى بكونه انسانيا وهو باعتباره مثيرا لعواطف انسانية يجد مشاركة عامة عن طريق الاثارة التي يعكسها على الاخرين «وهذه الاثارة هى الهدف

---

(١) الوان — دار المعارف ١٩٥٢ ص ١٩٦ ، ص ١٩٧ .

(٢) السابق ص ١٩٩ .

العظيم الذى يهدف اليه الادب فهو لا يقصد مجرد الاخبار أو الاعلام»(١) .

وكما يرى تشرنيشسفسكى أن كل انفعال انسانى انما هو منفعة انسانية ترجع الى الانسان ، فاذا كان المال والعلم للنفع والهداية ، فالفن ليس مجرد لذة عقيمة وأهمية الفنون ترجع الى مقدار المعارف التى تنشرها فى المجتمع ، ويرى كذلك ان الفن او بالاحرى الشعر تتوقف أهميته لكونه «ينشر بين جمهرة القراء مقدارا هائلا من المعارف ويقرب الى افهامهم المفاهيم التى يهيمن عليها العلم ، وهنا سر أهمية الشعر البالغة بالنسبة للحياة فالفن لا يقلد الحياة فحسب بل يفسرها والروائع الفنية لها فى الغالب قيمة وحكم على ظواهر الحياة» (٢)

فالنظرة الى الفنان من وجهة النظرة الاجتماعية تراه مجرد ممثل لما تسريه بالعقل الجمعى وترى انه من الصعب أن يوجد لهذا الفنان وجود «فى ذاته» فما هو فى رأيها الا مجرد صدى لهذا المجتمع وانه القائم بالتعبير عما يشعر به الناس وعما يعتمل فى احاسيسهم .

فهو بحسبانه القادر على التعبير عنهم لا يمثل الانية الفردية ، وانما هو يمثل الانية الجماعية ان جاز التعبير أو يمثل النحن Le Nous فهو مجرد كائن اجتماعى تجمعت فى اطاره كل ذاتية المجتمع .

وكل انتاج لهذا الفنان انما هو — بالضرورة — انتاج اجتماعى ، لان المجتمع يتدخل فى تصوراته وأخيلته ومعانيه ويعطيه المحصلة الذهنية واللغوية بل كل المعانى الاجتماعية التى يحصلها الفنان انما هى حصيلة اجتماعية ، بل حتى ما يمكن أن يعتبر أمرا هامشيا مثل الريشة التى يمسك بها الفنان ليخط بها فنه انما هى نتاج اجتماعى يمثل نوعا من الثقافة الحضارية .

وتتعرض هذه الفلسفة لمشكلة العبقرية الفنية وهل تكون على هذا

---

(١) د. محمد النويهى — وظيفة الأدب ص ٣٥ .
(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية ص ٥٧ .

التفسير فردية أوجمعية مادام الفن تدفسر على انه ظاهرةاجتماعية فتخلص الى اعتبار الفن ليس ما فيه من عبقرية أمرا فرديا بل ظاهرة اجتماعية بمعنى أن المجتمع ارتضي مجموعة من المبادىء أو الانماط الاجتماعية التى يتعامل بمقتضاها الافراد فان الفنان يعبر فى فنه عن هذه المسلمات الاجتماعية حتى يحوز رضا الجماعة التى ينتج لها الادب «بحيث أن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ، ويكون تجديده صدى لموجات عامة فى المجتمع ، وبغير هذا لا يكون لانتاجه المبتكر قيمة اجتماعية ، ولا يلقى نجاحا فى المجتمع ، ويبقى الانتاج وصاحبه بغير تأييد اجتماعى ، ولا يجد احتراما بين المختصين فى الفنون ، ولا عند غير المختصين من جمهور الفنانين وهواة الفن ، وبهذا يصبح الفنان وانتاجه فى هذه الحالة ككمية مهملة يمثل نوعا من الشذوذ الخاص أو الجنون الفردى»(١) .

ومما لا شك فيه أن هذه مبالغات تتجاوز فى اظهار قيمة الاثر الجمعى مما نكاد يلغى حدود الفردية واهمال الجانب الذاتى فى شخصية الفنان بل يكاد نصل الى الاقتراب من أرض الواقعية الاشتراكية .

فاذا كانت النظرة الاجتماعية اعتبرت الفن المقبول والذى تباركه هوا ما كان مرتبطا بالمجتمع ، وهو ما قدم للمجتمع ما يتفاعل معه ويغير منه ، وان المجتمع يتقبل الادب والفن الذى يتصل به فى مسائل السياسة والاقتصاد والاخلاق ، وما تعارف عليه ابناء هذا المجتمع ، فان الخطورة تكمن فى أن الحكم على العمل الفنى سيكون حكما خارجيا أى من خارج هذا العمل الفنى وعليه فان قيمة هذا العمل تتوقف تماما على حسب قيمتها الاجتماعية بدون مراعاة لحاجة العمل للتقويم الداخلى فى الوقت نفسه .

ونحن نرى أنه من الافضل الاخذ بوجهة النظر القائلة بأن الفن لا يعالج مشاكل وقتية فى مجتمع معين فى فترة معينة ، لان الفنان ينطلق ببصره عبر رحابة الحياة كلها ويسبر غور الوجود ،و هذا ما يجعلنا ننجذب تجاه دائرة الفن ونشعر أنه مكمل لوجودنا .

---

(١) د. عبد العزيز عزت ـ الفن وعلم الاجتماع الجمالى ط ٢ سنة ١٩٥٥ ص ٢١ .

ولعله من الافضل ايضا ان يقال ان المجتمع هو موضوع التفكير لا مصدر التفكير حتى لا يتعرض استقلال الفنان الذاتى الى اختلال وضياع فى ولائه لمجتمعه فتفنى شخصيته فيضيع فيه وتضمحل ذاتيته «فالمرء يتوهم حينا أن مشكلته هى فى نفسه ، بينما تكون غالبا فى مجتمعه بقدر ما هى فى نفسه ، أو بالاحرى انها انعكاس لذاته فى المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع فى ذاته ، والعالم الاجتماعى يطغى على نفس الشاعر ، ويفرض عليها قيما وحدودا تشعرها غالبا بالقسر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها دون أن يتخلى عن يقينه ووجدانه الخاص ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو فى المفاهيم والقيم الاخلاقية والترجح الفاجع بين الخير والشر بين السلبية والايجابية ، ولابد للاديب من ان يعنى بهذه القيم ، ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة لانها ترتبط ارتباطا صميما بسعيه الى تحقيق ذاته وتقرير مصيره فى عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتى الخاص مع الوجدان الاجتماعى العام»(١) .

ولعل ريتشارد كان مقتربا من الواقع فى حديثه عن الفن وعمل الفنان وصلته بمجتمعه حين يقول : «فالفنون ذاتها — مهما كانت مقاصد الفنانين — هى بالضرورة تقويم للوجود ، وحينما قال ماثيو آرنولد : ان الشعر نقد للحياة ، فانه عبر عن حقيقة جلية .. فالفنان مهتم بتسجيل التجارب التى تبدو له جديرة بالاحتفاظ بوضعها فى صورة ثابتة ، وهو أيضا أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديرة بالتسجيل .

فالشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الاخلاق التى نادى به شيللى Shelley مرارا(٢) ، ومعنى الاخلاق فى الشعر على حسب ما يرى هو التسامى بالحياة وحمل الشعر من عالم ضيق الى عالم انسانى — فليس الشعر مجرد شجرة مجردة منتصبة فى مكان خيالى بل انه بحق مرتبط بالانسان وحياته .

---

(١) ايليا الحاوى — نماذج فى النقد الادبى ص ٩٧ .

(٢) مبادىء النقد الادبى ترجمة مصطفى بدوى مطبعة مصر ص ١٠٧ .

ان اتصال الفن بالحياة يكون حين يعبر انسانيا عن الانســـان بمعناه العام محافظا فى الوقت نفسه على ما للاداء الفنى من وسائل فنية تتساوق معه وليس معناه اننا نود المبالغة فى الاطار على حساب المضمون فاننا نؤمن بأن لا أولئك الذين يرصفون الالفاظ ويموسقونها بتلك الموسيقا المصطنعة الميتة التى تقشرت من اللحاء من السطوح ، بينما موســيقا الحيــاة تتصــاعد بسمفونيتها الخلاقة ، أولئك ليسو الا عالة على الشعر وليســوا الا يهوذا للكلمة والحرف» (١) .

انه من المنطق الاقتناع بأن الذى يفكر بعقله ويشعر بقلبه لا يستطيع فى واقع الاشياء البقاء متفرجا وحيديا تجاه الاحداث التى تدور فى مجتمعه ، وان منطق «كل لنفسه والله للمجتمع» منطق فاسد وغير معقول ، ان فقدنا كل اهتمام اجتماعى من الفن كما يبدو فى رأى موريس باريس فى قوله . ان اخلاقنا وشعورنا الوطنى هى اشياء منهارة لا يمكن أن تأخذ منها قواعد للحياة ، فيحسن بنا ونحن ننتظر أن يقدم لنا معلمونا يقينا جديدا أن نتمسك بالحقيقة الوحيدة التى هتى الانا» (٢) فبذلك احساس برجوازى سقيم .

ومثله من يقارن بين الشعر والصلاة ويرى أن كل انســـان عنده ميل ودافع الى الصلاة ولا يهمنا الشكل الذى يتخذه فى صـــلاته ولا الإله الذى يتوجه اليه فكذلك الشعر بوجه عام كمـــا تقول مـــدام هيبوس : «هل نحن مفهومون اذا كانت كل «انا» قد أصبحت خاصــــــة ومتوحدة ومنفصلة عن «الانوات» الاخرى ، واصبحت بذلك غير مفهومـــة بالنسبة الى «الانوات» الاخرى وغير مفيدة ؟ ان الصلاة ضرورية لكل منا وهى قريبة المثال وثمينة بصورة مطلقة ، وان الشعر الذى هو انعكاس لغزارة قلبنا الموقتة ، ضرورى أيضا . ولكن صلاتى تبقى غير مفهومة وغريبة بالنسبة الى من كانت «اناه» المقدسة غير «اناى» ان الشعور بالوحدة يزيد الفرقة ما بين الناس ، ويعزلهم ويضطر النفس الى الانغلاق . اننا نخجل من صـــلواتنا وبما اننا نعلم اننـــا

---

(١) جليل كمال الدين ــ الشعر العربى الحديث ص ٢٢٤ .

(٢) بليخانوف ــ الفن والحياة الاجتماعية .

لا نتحد بواسطتها مع أحد فاننا نتمتم بها بيننا وبين أنفسنا ونتكلم بمجازات لا يفهمها سوانا".

فالمقارنة هنا بين الشعر والصلاة والخلوص من ذلك الى نوع من الانعزالية وفقدان الاهتمام بما يتصارع حولى نوع من الهروب والعزلة المرذولة والمرفوضة .

وفى الحقيقة فان كل عمل أصيل داخل دائرة الفن يستطيع أن يجمع بين قضيتين بلا تعارض ، تطوره فى المجتمع ، وتطور المجتمع بواسطته فهو يحمل الينا قيما اجتماعية تضافرت وتشابكت فى اطار هذا المجتمع ، وهو فى الوقت نفسه يحمل الينا ذاتية الفنان ووجهة نظره التى تستطيع أن تغير أو تعدل الكثير من القيم المتوارثة اذا اعطيت العبقرية المانحة لهذه القدرة «فالفن» لا يستطيع أن يتجرد من مسئوليته الاجتماعية ، فاذا لم يكن باستطاعته أن يتجرد منها فليس باستطاعة الفنان أن يتخلص من مسئوليته الاخلاقية عن النتائج التى قد تكون لفنه فى مجتمعنا .

وفى هذا المعنى الذى يؤكد قدرة الفنان على الاحساس بتموجات الحياة الاجتماعية ، والرصد المتفتح لخلجات المجتمع والاستكشاف الواعى عن طريق التعبير يرى الكاتب محمود تميور ان بوسع القاص الموهوب بحسه المرهف ، ويقظته الحادة فى الشعور بأدق الخلجات التى تسرى فى المجتمع قادر على ان يقتنص الخفى العميق الساكن فى واعية الجمهور ، فلا يلبث ان يعبرعنه ، ان يحيله الى مادةمكتوبة وقد يكون فيمايزاول من ذلك مدفوعا بعامل لا شعورى تخفى عليه ملامحه ، فهو يتأثر بالمجتمع الذى يعيش فيه فيترجم عن هذا التأثر قبل أن يحسبه سواه فى عمله القصصى»(١) .

ولعل رأى الكاتب قريب من قول القاصة «ماياجانينا» فى الندوة التى أقيمت بموسكو عن كتابة القصة القصيرة حيث تقول : «ان مقياس موهبة

---

(١) فن القصص ص ٦٠ .

القاص تتمثل أكثر ما فى قدرته على تفسير دلالة الاحـــداث تفسيرا يتلاءم مع العصر ، أو قول «نيكولاى أناروف» انه ليس استطاعة اى كاتب ينمتع بأقل قدر من الاحساس بالحياة ان يتجاهل التغيرات الجذرية الواسعة المدى التى عمت العالم الخارجى من حوله .

ولما كان الفن انتاجا بشريا حاملا شحنة عاطفية وموقفا تجاه الوجود فانه لابد أن يكون هذا الموقف من داخل هذه البنية الاجتماعية ومثيرا لدى متلقيه شعورا معيناوهو شعور يتناولتجربة خاصة مركزة تركيزاخاصاعن طريق التكثيف الفنى تدفع الى المشاركة فيها لانها تتنول طرازا من مكونات اهتماماتنا وهو فى الوقت نفســـه يعطينا مزيدا من الاستكشاف والادراك لذواتنا ومع ذلك فنحن لا نقول ان السباق الاجتماعى يفرض آليتــــه على منتج الفن بل ان الفنان يضيف الى هـــذا السياق ويعدل فيه على حسب قدرته الابداعية التى تميزه عن غيره .

أما ما يراه الدكتور «مصطفى ناصف» من أن للفن كيانا مستقلا متميزا به عن سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية وانه لذلك ينبغى أن يقاس بمقياس خاصة يوافق طبيعته ويعيب على الدراسة الاجتماعية محاولة اشتقاقها خصائص العمل الفنى من مجال آخر فنحن معـــه اذا قال بخطورة قصر دراسة المعل الفنى على معايير اجتماعية واهمال ما عداها اما ان يرى اطراح الدلالة الاجتماعية فى قوله «ونسى المناصرون لهذه الدراســـــة ان الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعى ، وانما ينمو وفقا لمنطق داخلى كامن فيـــه متميز بطريقة ما ، من المؤثرات الخارجية سواء فى ذلك البيئة الاجتماعيـــة والتكوين السيكولوجى للفنان . وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدا فوقى على غرارا ما قال هيجل فى فلسفة التاريخ ومؤدى ذلك أن ظروف البيئـــة ليست ذات صلة مباشرة بالفن من حيث هو»(١) .

فهذا انطلاق نحو اقامة جدار فاصـــل بين المنطق الداخلى للفن وبين

---

(١) دراسة الادب العربى ــ الدار القومية ١٩٦٦ ص ١٨٥ .

المنطق الاجتماعى فى حين انه من الممكن اعادة الاتصال بين المنطقين وهما فى الحقيقة متصلان أما الدعوة الى استبعاد المنطق الاجتماعى بدعوى أن الظروف فى الاجتماعية ما تزال تسىء الى فهم الشعر ، فاننا نستطيع القول بأن العكس يكون احيانا كثيرة صحيحا فقد تعيننا دراسة هذه الظروف الاجتماعية على فهم الاثر الفنى .

لكن الباحث يرى أن القصيدة مجرد بنية لغوية وانها محررة من الاطار الاجتماعى وانه لا يلزم أن تكون القصيدة نتاج تجربة أو حتى مشاعر عاناها قائلها حين يقول «لقد استطاع الباحثون ان يحرروا القصيدة من اطارها الاجتماعى واطارها الذاتى معا فنحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحث عن التجارب الحقيقية التى مرت بالشاعر . ذلك ان القصيدة ربما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر عاناها المؤلف فى حياته الواقعية . والشعر على كل حال يغير من تجاربه ومشعره ويحولها الى مادة جديدة فضلا على أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط»(١) .

ولعل الدكتور مصطفى ناصف يميل فى هذه النظرة الى فلسفة جمالية دفعه اليها رغبته تجنيب العمل الفنى الخلط فى الحكم عليه بمعايير قد يبالغ فيها .

ونحن لا نريد اتخاذ موقف الدكتور محمد النويهى العنيف فى قوله :

«. . . من هذا يتجلى أن المذهب الجمالى الذى يريد أن يعزل الشعر عن تجارب ومشكلات الفرد الشخصية ، ويحضنا على ان ننظر الى الشعر على انه مجرد نشاط لغوى استاطيقى يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومآزقه وازماته ــ هذا المذهب يقضى على الشعر قضاء مبرما ، لانه يلقى منه رسالته الحقيقية ويفرغ لغته من كل قيمة حقيقية ، فلا يترك فيها ألا قيمة جمالية

---

(١) السابق ص ١٨٩ .

مزعومة لا تزيد على مهارته حرفية وشطارة بهلوانية ليست مزية على الاعيب الحواة»(١) .

كذلك يرى الدكتور شوقى ضيف أن الفنان لا يستطيع فهم الحياة الا اذا شارك مجتمعه وتصور بانسانيته مشكلات هذا المجتمع . وساهم فى هذا الصراع الحيوى الذى يعيشه مجتمعه فيقول : «وفى رأينا أن الاديب لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا الى أعماقها الانسانية الا اذا ناضل مع مجموع امته الذى ينبثق من مجموع الانسانية الكلى وبذلك يصبح أدبه تصورا اجتماعيا من ناحية وتصورا انسانيا من ناحية ثانية .

اما اذا استغرق فى نفسه وخيالاته ومشاعره الفردية فانه يصبح منفصلا عن أمته وبالتالى يصبح اكثر تعرضا للانفصال عن المجموع الانسانى .. اننا نعيش اليوم فى عصر صراع ، ومن واجب الاديب ان يصارع مع أمته وان يكون جزءا حيويا فى هذا الصراع بل جزءا منه اخلاقية»(٢) .

فالقدرة الفنية هى التى تشكل للفنان صوغ مادته حتى تكتسب بجانب مضمونها الاجتماعى حيوية ونفاذا الى ذات المتلقى عن طريق ملاحظته الذكية لتجربة الحياة والتقاط الحدث بحدقة واعية مراعيا القدرة على التركيز والتكثيف المستمد من واقع الحياة نفسها حيث يستمد ثراءه ونموه الفنى .

فعلاقة الفنان بمجتمعه باعتبارها علاقة جذرية تجعله مسؤولا عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه وباعتباره مؤثرا فيه .

وان قدرة الفنان تكمن كذلك فى قيامه بعملية ازدواجية تتنسح فى مقدرته على التخلص من جلده والالتصاق بجلد الآخرين وكما يقول جويو «ان العبقرية هى قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعى ، وهذه القدرة انما تنزع أولا وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة ، أو تعديل

---

(١) وظيفة الادب معهد الدراسات العربية ص ١٨٢ .
(٢) النقد الادبى — دار المعارف ص ١٩١ .

المجتمعات القائمة فالعبقرية هي قوة انتشـــار وامتداد قوة حيـــوية فى ذاتها ، قوة تسبق الحاضر ، وتتنبأ بمجتمع المستقبل قوة تنتشر على شـــكل موجات ايحائية فتمهد السبيل لظهور ذلك المجتمع المثالى الذى لم يكن فى البدء سوى مجرد خاطر أو امكان فى ذهن عقلية فردية» (١)

لقد أصبح الفن مرتبطا بعجلة الاحداث واعطى للكلمة وظيفة جديدة ولم يعد نشدانا لاستكشاف الغاز الوجود ، بل أصبح استكشافا لتناقضات المجتمع .

وكما يقول برخت «١٨٩٨ — ١٩٥٦» «لم يعد للشـــاعر من حق فى الحياة الا اذا وضع نفسه فى خدمة التغيير الثورى عن طريق الاشتراكية ، ولم يعد له الحق فى التعبير عن عواطفه الذاتية ، بل صار واجبه أن يعبر عن مشـــكلات المجتمع ، وتحولت عملية الخلق الفردى الى عملية جمعيـــة تهدف الى تغيير الظروف الاجتماعية .

انه يستطيع الآن أن يتحدث فى نغمة جديدة ، ويكتب بأسلوب جديد يعمل فيه بنصيحة لوثر التى يدعو فيها الى النظر الى فم الشعب ، البؤس والتعاسة والثورة ، تصبح مؤلفـــات تستحق أن تكتب عنها الســـوناتا ، ويؤلف عنها النشيد ، العمال البسطاء والمكافحون من أجـــل القوت اليومى يحتلون مكان القادة والملوك والنبلاء»(١) .

ومع ذلك فاننا نود المطالبة أن يكون الفن فى صلته بالمجتمع وما يؤديه من خبرات قائمة فى الاصل على عمق تجربة الفنان بدلا من أن يتحول الى خطابية أو اعتماد على الإقناع متخذا جماله التأثيرى عن طريق الفكر فقط .

فالفن ليس عمليـــة «استاتيكية» اى ليس له معنى موحـــد عند كل المتلقين ولكنه ذو طبيعة «دينامية» تتشكل وتتطور على حسب ثرائه الفنى من شخص الى آخر ، ومع ذلك يبقى هنالك تساؤلا هو هل يؤثر الفن من خلال تعليمه ؟ أم من خلال امتاعه ؟

---

(١) د. زكريا ابراهيم — مشكلة الفن ص ١٣٦ .

(١) مجلة «الشعر» مايو ١٩٦٤ من مقال للدكتور عبد الغفار مكاوى ص ١٣ .

لعل من الاوفق القول بتداخل المفهومين ، فلا نجعل هدفه الاساسى التعليم ولا هدفه الاوحد المتعة .

وليس معنى ذلك أن يخلو الادب أو الفن من الامتاع ، فهو عنصر اساسى فى الادب والفن وهو الذى يميزه عن غيره من الوان النشاط الاخرى ، ولكن ذلك لا يعنى البعد أو شأجب الوظيفة الاجتماعية وكما قال بلزاك فى مقدمة الملهاة الانسانية la comedie humaine ان الحد الذى يجعل الاديب اديبا ، بل ما يصل به الى مرتبة رجل الدولة او ربما اكثر من ذلك هو حكمه على مشكلات الحياة الانسانية وارتباطه بموقف لا يبتعد عنه .

ومن غير شك فانه لا يمكن ان يعيش الفنان فقط بين أطباق الغمام وتفتح الورد وأوراقه ، وخرير الجداول وصداح الطير ، ولا يمكن الاكتفاء بالتهويمات الشاعرية المجنحة الاثيرية او الاكتفاء بالتحليق فوق الغمام فى انعزالية متقوقعة ولا مبالاة تامة عن احزان البشر وآلامهم وآمالهم .

فالفنان بكونه انسانا وفنانا لابد من انه سيخلص لواقعه الاجتماعى باعتباره واعيا الوعى الناضج لما يدور حوله راصدا بحدقته الثاقبة أنواع الصراع حوله متحملا مسؤوليته بأمانة وصدق ، على ان تكون هذه المسؤولية وهذا الاحساس نابعين من وجدانه الشاعرى .

وهو اذ يفعل ذلك يجعلنا لا نحس آراءه مبتسرة مفروضة علينا فتكون أشبه بالشجى فى الحلوق ، ويكون اقرب منا وأكثر فعالية فينا وأعظم دفعا لنا الى الامام .

«فاذا كنا نطالب الاديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فلسنا نريد ان نضطره الى ذلك اضطرارا ، وليس من حق احد عليه ان يجبره على لون معين من الكتابة ، ولا ان يلزمه برأى خاص من الآراء ، والا استحالت عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية ادبه ، وانقطع هذا النوع من التعاقد الذى يقوم بينه وبين المجتمع وضاعت غاية الالتزام الذى ننشده (١)» .

---

(١) د. احمد كمال زكى ــ مجلة الآداب ١٩٥٤ ــ مقال عنوانه «المسؤولية فى الادب» .

أن علاقة الفن بالمجتمع والحياة لا تزال تجتذب تيارا ضـخما يؤكد ضرورة الارتباط فكما أن الانسان لم يخلق من أجل يوم السبت ، ولكن يوم السبت خلق من أجل الانسان ، فكذلك لم يخلق المجتمع للفنان ولكن الفنان خلق للمجتمع .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود ، لقد كان للفن قديما ووبسيطا وحديثا رسالة اجتماعية وما يزال ، وليس بمستغرب أن تجد متاحف الفن فى كل عواصم العالم كالعنوان من الكتاب لانه لا حضـارة بغير اشتراك الافراد فى نشاط تتسق أطرافه على اختلافها فى الظاهر . ولم تكن وظيفة الفن الاجتماعية موضع شك وسؤال الا منذ الحركة الرومانسية فى أوائل القرن الماضى ، فعندئذ راح الناس يسألون — وما زالوا على سـؤالهم — انجعل الفن شيئا فرديا خاصا بصاحبه وحده ، أم يكون للناس أجمعين ؟ .. والدعوة التى ندعو اليها فى رسالة الفن انما تحقق الفردية العـزيزة على أصحابها ، كما تحقق فى الوقت نفسه اشتراك الناس فى فاعلية واحدة ، وهى أن يتجه الفنان الى حقيقة الانسان فى آماله وآلامه وخواطره ومشاعره ليلتقى فى محرابه كل انسان(١) .

وكما سيأتى سنعلم كيف استطاع الفكر الماركسى — على سبيل المثال — أن يدرك أهمية الفن فى المجتمع وكيف يمكن استغلاله فى اقامة علاقات اجتماعية جديدة منبثقة من المفهوم الشيوعى ولذلك جاءت أحـد القرارات للجنة المركزية للحزب الشيوعى :

١ — فى جمهورية العمـال والفلاحين السـوفيتية ينبغى أن يكون تنظيم الامور كله فى حقل التعليم ، سواء من الناحية السياسية التثقيفية على العموم أم من ناحية الفن على الخصوص ، مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقى من أجل تحقيق اهداف ديكتاتوريتها بنجاح .

٢ — لهذا ينبغى على البروليتاريا سواء فى شخص طليعتها الحزب الشيوعى أم فى شخص مجمل المنظمات البروليتارية على العموم أيا كانت

---

(١) فلسفة وفن — ص ٢٣٥ ، ص ٢٣٦ .

ان تشترك انشط الاشتراك واكبره واهمه فى قضية تثقيف الشعب كله (١)

وتتعرض كذلك علاقة الفن بالمجتمع لجدل آخر ومنشأ ذلك انه اذا كان بعض الفنانين يقرر انهم خدم للمجتمع وانهم لا شىء دون المجتمع كما يقول جوته مثلا ، فهل يكون معناه سلبية الفنان مادام سيقبل ان يعلق فى ساقية المجتمع ؟ .

هنا نجد نظرتين متباينتين فواحدة تفترض سيادة المجتمع على كل انواع النشاط الفنية ويقوم المجتمع بتقديمها للفنان واضعا امام عينيه صراعاته وقضاياه ، والاخرى ترى ان الفنان مستقل الذات وهو الذى تتمركز حوله كل المناحى والاعتبارات الفنية يختار ما يشاء ويدع ما يشاء .

ومع ذلك فنستطيع القول بأن الفنان برهافة حسه ودقة ملاحظته ما يمكنه بل وما يعطيه الحق فى رفض بعض قيم المجتمع ، ويعطيه القدرة فى الوقت نفسه على التبشير بقيم جديدة يدركها بحاسته الفنية ، وهو بهذا يدفع حركة التطور ، لانه — فى رأينا — حين يرفض بعض القيم المتعارفة فى اطار المجتمع انما يكون رفضه لاحساسه بأن هذه القيم قد فقدت قدرتها على البقاء واصابها العقم والجفاف .

وهو بذلك داع الى قيم جديدة عن طريق فنه الذى يستغل فيه لغته الفنية ولغته الاجتماعية باعتباره ظاهرة تتساوق مع حركة التطور الاجتماعى ليقوم بدوره الذى يتحسس فيه معالم عوالم جديدة تؤدى الى استمرار عجلة المجتمع فى السير على الطرق .

ولذلك فان أدبه لايكون لذاته فقط وهو «لا يصنع ادبه لنفسه وانما يصنعه للجماعة ، وهو لهذا ينبغى ان يلتزم بما تلتزم به الجماعة بحيث يكون أدبه متكاملا مع مصالحها ومواقفها ، لا أدبا سلبيا يتنصل من واقعها وأوضاعها فانه لا يكتب فى فراغ ، ولا فى خضم من العدم ، ومن ثم كان عليه أن يلتزم بقضايا قومه ويصدر فيها فى كتاباته ، على أن هذه القضايا وما يتصل بها من قياس الادب — بالحاجات والدعوات الاجتماعية لا تنتظم تفسيرا عاما

---

(١) لينين — فى الثقافة والثورة الثقافية — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ ص ١٤٦ .

لكل قيمة اذ يوجد وراءها قيمه الجمالية والفنية الموروثة ، كما توجد وراءها قيم نفسية عامة تحيط بآثاره فى القديم والحديث» (١)

ان الفنان باعتباره انسانا فردا نؤمن بحقه فى هذه الفردية لان هذه الفردية اذا محقت أو أصابها الضغط الاجتماعى نكون قد أضعنا كل قدرة ابتكارية مانحةلخيرهذا المجتمعونؤمنكذلك بأنالفنانانسان لهقمة اجتماعية فنحن نرى ان علاقة فنه بمجتمعه تكون فى دائرة كونه منفعلا به وفاعلا فيه وبكونه يمثل نمطا من أنماط الاجتماع فى وطنه متأثرا ومؤثرا مع ما هو معروف ان كينونة الفـرد تؤدى الى حـركة صيرورة مستمرة تلتحم مع غيرها .

أما القول بأن الادب أو الفن ميراث انسـانى وعمل ذاتى يند عن كل محاولة لربطه بالمجتمع وان الاديب أو الفنان يقاس عمله بجودته الفنية فهذا الرأى من الممكن أن يؤدى الى احداث صدع ضخم فى جـدار العـلاقات الطبيعية بين الفنان ومجتمعه ، وذلك أيضا خلط لمفهوم فكرة الانسـانية والذاتية ، فعلاقة الفنان بمجتمعه لا تعنى عدم انسـانية الادب بل لعل انسانيته هى التى تجعله غير منفصل عن أمته وجمـاعته وتجعله منفتحـا على أبواب حياتها المختلفة .

كما اننا لا نعنى انه ينقل نسخة من عالمه الواقعى كآلة الكاميرا مثلا ، وانما ينمى الظواهر الاصيلة التى تؤدى الى تعديل الحياة ، فالفن فى بنيته عملية توافق داخلى بين الخيالى والممكن ، فردى فى انتاجه ، اجتماعى فى مادته الدينامية بعصب المجتمع .

وليس معنى ذلك اننا نعد الفن مجرد مزج آلى من الصـدق والمختلط بالتصـوير الفنى فلابد من رعاية القيم الجماليـة بالضرورة كما يقول بول فاليرى : «ان عمل الشـاعر موقوف كله على أن يعطى قصيدته كلها ذلك التنظيم الذى يمزج بين المضمون وبين الشكل ، والذى لا تهيه المصـادفات الا نادرا وببخل شـديد»(١) .

---

(١) د. شوقى ضيف ـــ فى النقد الادبى ص ٥٦ .

(١) الخلق الفنى ص ٢٥ .

ان رعاية القيم الجمالية ضرورى للفنان وضرورى للفن والا تداخلت الخطوط بين العلم والادب ، فعلى سبيل المثال فلا بد من اندماج مجموعة من الدوافع الفكرية والجمالية يدفع الى نوع من الاستهواء الخاص بكائن خاص وهو الفنان الذى ما عاد يكتفى بمصادقة الموتى واحياء الذكريات القديمة ويمضغها من جديد ، فهو لا يستطيع أن يدير ظهره لقومه ، أو أن يبقى خلفة جذار صفيق فى برجمن تأملاته الذاتية يعلكها كلما أراد .

نحن نوافق القائلين بأنه لا يعنى ارتباط الفن بالمجتمع ان الاعمال الادبية تنتج عن الظروف الاجتماعية مثلما تنتج النتائج عن الاسباب أو مثلما تعلن النار المشتعلة عمن أوقدها فهذه مبالغة ضخمة بلا شك ولكن القضية عمومها ليست بمنكرة إنما نؤمن فقط بالقول بأن هنالك تأثيرا ودافعا يتأتى عن طريق السياق الاجتماعى مع اقتناعنا بأنه يمكن الربط بينه وبين العمل الادبى مع امكان تحرر هذا العمل من السياق .

كذلك نحن لا نضع أمام أعيننا فكرة «الغرض» أو «المضمون» ولا تفتحها على ما سواه ولا نود عزل مفهوم الواقع الاجتماعى لكن يبقى سؤال هل من الممكن القول بأن البيئة المباشرة للشعر حتما هى تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان وان الشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع؟ نحن لا نملأ عقولنا بفكرة الغرض والعلاقات الاجتماعية ونغفل عما سواها ولكن المنهج الذى نرتضيه هو القول بتداخل العلاقات بين الفنان والمجتمع مع الاعتراف بصعوبة التمييز بينهما مع القول كذلك بأن الفنان يستطيع حين يتجه الى مجتمعه أن يؤدى حق الحياة المتموجة فى صراعات هذا المجتمع كما يقول العقاد : «واذا اتجه الشاعر العظيم الى الحياة وانصرفت نفسه الى ما بين الاحياء من العواطف والدوافع والصلات والفواصل — فهو الذى يسمعك اصداء النفس الادمية فى جهرها ونجواها وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير ، وحين تتردى فى مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ويترجم الغازها وكناياتها فاذا هى كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع اشتات هواجسها واعشار تجاربها ، فاذا هى قوالب صحيحة ملموسة ، فانت تقول اذ تراها :

نعم هذه هى النفس الآدمية بعينها وتصبح يا عجبا انهـا لهى الحيـاة كما عهدتها»(١) .

وفى اطار العلاقة بين الفنان والمجتمع يحتفظ الفنان فى نفس الوقت بحريته الفنية مع ملاحظة ان مفهوم الحرية يجب ان يكون واضحا فى صورة مادية لا صورة وهمية بل يجب أن يكون مفهوم الحرية ــ ونحن هنا نميل الى مفهومها الماركسى لواقعيته ــ هذا المفهوم يجب ان يكون فى خلال الظروف ذات الاساس الموضوعى الواقعى «ان الحرية التى لا تقوم على قاعدة مادية مجرد الحرية ، الحرية كفكرة تشبه زهرة بدون جذور وتربة . فمهما كانت رائعة الجمال فانها سرعان ما تذبل بكل تأكيد وتجف .. ان الانسان لا يشعر بنفسه حراً الا اذا توفر لديه الاساس المادى لتحقيق أهدافه ومساعيه»(٢) .

وعليه فان حرية الفنـان مكفولة فى اطار علاقته بمجتمعه واذا كنـا نحرص على جماليات فنه فاننا نستعير من المصدر السابق القول بأنه لابد للمحتوى أن يرتدى شكلا فبدون الشكل المطابق لا وجـود له ويستحيل أن يوجد . وهكذا ليس لكل شيء ولكل ظاهرة محتوى وحسب بل شكل كذلك ان الشكل هو تنظيم تركيب المحتوى ــ الذى يجعل وجـود المحتوى ممكنا فالشكل والمحتوى يوجدان فى وحدة . انها فى كل شيء وكل ظاهرة مترابطان ارتباطا وثيقا .

فالتعبير الشعورى ليس تعبيراً تقريريا لانه يعتمد فى الدرجة الاولى على وسائل التصوير المعروفة التى تكون ركنـا أساسيا فى معنى الشعر وليس الوصـف فى الشعر كذلك وصـفا ميكانيكيا ينقل صراعات المجتمع وأحداثه مجردة عن الاحاسيس والعاطفة وذكريات الفنان وامتزاج هـذه الصلات الاجتماعية بذاتيته الفردية مصوغة فى قالب فنى .

ولعل الخوف من الوقوع فى المفهوم الضيق لمعنى الالتصاق بالمجتمع هو ما يدعو الى القول انه يجب البعد عن إقحـام الفن للتحيز نحو الدعاية

---

(١) محمد خليفة التونسى ــ فصول من النقد عند العقاد ص ٢٣٦ .

(٢) بودو ستنيك وياخوت ــ عرض موجز للمـادية الديالكتيكية موسكو دار التقدم ص ١٤٧ .

الخاضعة للتوجيه وهذا حق لانه سيفقد احترامه ويحرم من المتلقين له .

وفى نفس الوقت لا نود من محاولة الربط بين الفنان ومجتمعه أن يبتذل فنه فى كل مشكلة عارضة هينة من مشكلات الحياة اليومية التى تشبه فتات الحياة بحجة المشاركة فى مشكلات قومه لانه اذا استحوذت هذه الاشياء الهينة على كل اهتمامات الفنان فسوف تقلل كثيرا من قيمة عمله الفنى خاصة بمرور الزمن لان هذه ستكون بالطبع — قد زالت واصبح الحديث عنها حديثا تاريخيا محنط العبارة فاقدا لقدرة التأثير .

كذلك فانه مما يجب التحذير منه ان يندفع الفن الى نوع من الضحالة والسطحية وتملق الجماهير ، بل أن يبقى محافظا على فنيته نابعا من انفعال أصيل بموقف صادق يلتزمه حيال المجتمع حريصا فى نفس الوقت على معاييره الفنية .

فقد يستطيع الفنان بل وفى مكنته ذلك بقدر تمكنه من ناصية فنه ان يكتفى بمجرد الايحاء أو الرمز أو الاشارة اللبقة لموضوعه ، وفى نفس الوقت لا يعدم وضوح الرؤية الفكرية بشرط الابتعاد عن المبالغات الفكرية والمماحكات اللفظية فى هذه المشاركة الاجتماعية التى تفرض مسبقا موضوعات بعينها كما يطلب على سبيل المثال الراى الذى يقول فى الدعوة الى المسرح الملتزم بقضايا معينة «فلا شك اننا مجمعون على وجوب ارتباط فننا بعامة ومسرحنا خاصة بجماهيرنا وقضايا جماهيرنا ، واننا لذلك نصر على واقعية مسرحنا .. أما وقد حددنا النهج الموضوعي لاعمالنا المسرحية وأجمعنا على انها يجب أن تستوحى القضايا الجماهيرية النابعة من التفكير الثورى الدائم فى مجتمعنا ، وهو يخطو خطواته الفعالة فى سبيل التحول الكامل من التنظيم الراسمالى الى التنظيم الاشتراكى ، وانتهينا الى أنه يجب أن نخطو خطوات أوسع واسرع نحو البناء المسرحى المتكامل ، فان من واجبنا ان نضع حدودا واضحة لتقييم اعمالنا المسرحية خشية أن نفاجا فى النهاية بطغيان تيار من البساطة والسطحية يسنده الاحتجاج بارتباطه بداءة بالجماهير»(١) .

---

(١) مجلة الفكر المعاصر من مقال بقلم سعد اردش — مايو ١٩٦٥ — ص ٧٨ .

ولكننا نقول ان ما يخافه صاحب هذا الرأى من طغيان تيـــار البساطة والسطحية سوف يحدث ما دام قد حدد على حد قوله «المنهج الموضـــوعى لاعمالنا المسرحية» وما دام قد جعل الفنان فى فئة خادما على حد قوله كذلك لخطوات التغيير من الراسمالية الى الاشتراكية فهو قد رسم المنهج وحـــدد الخطى ورتب الافكار ولم يبق الا التعبير عنها .

واذا كان صاحب الراى يستدل فيمـــا يستدل به لتأكيد منهجه بادعاء أن كبار المؤلفين قد حولوا وبدلوا افكارهم بهدف القضاء على القيم الراسمالية فذلك خلط كبير .

فالزعم بأن توفيق الحكيم قد بدل مسرحه «الفكرى المثالى فيما قبـــل الثورة والذى تؤهله أعماله الكبيرة كأهل الكهف وشهر زاد ، وعـــدل عن المنهج الاخلاقى الذى كان أساس مسرح المجتمع عنده والذى بلغ ذروته فى «صندوق الدنيا» واكتشف القضايا الانسانية الواقعيـــة العريضـــة التى يواجهها مجتمع يبحث عن العدالة الاجتماعية والاقتصـــــادية وصبها فى مسرحه الجديد «الصفقة» و «الســـــلطان الحائر» و «شمس النهار» و «ياطالع الشجرة» و«طعام لكل فم» .. وكل هذه الاعمال تجنح الى مناقشة موقف الطبقة من المجتمع .. وبما يجب أن تتجه اليه ارادتنـــا فى تأسيس مجتمع اشتراكى عادل»(١) .

فذلك التعليل فى حاجة الى المراجعة وهو متخم بالمماحكات الفكرية التى تساق قسرا لان مقارنة بعض الاعمال الفنية ببعض واستغلال توافق زمنى للزعم بأن الحكيم قد خلع جلده القديم لينضم الى مذهبية جديدة ادعاء منهار الاساس وغير مستقيم البنيان .

والدليل على هذا نأخذه من توفيق الحكيم نفسه فى شرح أهـــداف مسرحياته التى غاب عن صاحب الراى السابق فلسفتها يقول الحـــكيم : «فعلى الرغم من منـــاداتى بالحرية فان عملى فى أكثر كتبى هو من صـــميم الادب الملتزم ، ولست ادرى أهذا راجع الى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم الى طبيعتى الخاصة ؟

---

(١) الســـابق .

انما الذى اعرفه انى منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان انشىء لنفسى أسلوبا رصينا — أردت أن أتخذ من الاسلوب خادما لاهداف أخرى غير مجرد الامتاع ، هذه الاهداف كما ظهرت واضحة للنـــاس كانت قومية وشعبية واصلاحية فى «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وفى «يوميـــات نائب فى الريف» وفى «مسرح المجتمع» وكانت مذهبية متصلة بمصير الانسان كما لم تظهر بوضوح لكل الناس خصـــوصا فى مصر فى «أهل الكهف» ، وفى «شهر زاد» وفى «ســـليمان الحـــكيم» وفى «بيجماليون» وفى «الملك أوديب» .. اقول لم تظهر لكل الناس ، لان الكثيرين منهم هنا لم يروا فيها أكثر من أساطير أخرجت فى اطار فنى ، والقليل ادرك أن الاسطورة لذاتها لم تكن هى المقصودة . انما كانت هذه الاساطير والقصص وسيلة لهـــدف آخر لا غاية فى ذاتها ، فلم يكن الغرض منها مجرد رواية «حادثة الكهف» أو حكاية «ليالى شهر زاد» .. الخ .. بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصـــة بالإنســان ومصيره ، قضية يعتنقها المؤلف ويبدو اتجاهها فى هـــذه الاعمال كلهـــــا . (1)

ان الانقسام بين فكرة اجتماعية الادب وهدفته ، وبين فكرة تحرره من كل قيد ناتج هذا الجدل بسبب عـــدم وضـــوح الرؤية الحقيقية للمعنى المتضمن فى خلايا الوشائج التى تربط الانسان بغيره ، وهذه الوشـــائج ليست وليدة ظروف طارئة او حادثة اجتماعيـــة مفردة ، بل انهـــا تمتد فى شرايين المجتمعات الانسانية وتتفاعل فى اطار العلاقات المتعددة فى مختلف الروابط الاجتماعية .

والفن هو بلا جدال احد الروابط الوثيقة الصلة بوجدان المجتمع مثلما يتصل

---

(1) انظر توفيق الحكيم المفكر — دار الكتاب الجـــديد ص ٣٠٥ وفن الادب ١٩٥٢ .

بوجدان الفرد ، وهو لا ينشىء هذا الفن الا بنــاء على تأثرات سيكلوجيــة وبيولوجية وغيرها بالنسبة لسواه من أفراد هذا المجتمع .

وعلى ذلك فاننا لو تفهمنا عن دراســة وثيقة لكل الدوافع المتراميــة لابعاد المفــاهيم الحقيقية لمفهوم «الانســانى» ومفهوم «الاجتماعى» ، ولو أدركنا فى وضوح أن «الاجتماعى» وسيلة تحقق لنا «الانسانى» لزالت عن المشكلة عقدتها كما يقول هنزاريك نوســاك أننا لو أدركنــا أن كل ظواهر المجتمع بشتى ظواهرها السياسية والاقتصادية انمــا جاءت أو جىء بهــا لتخدم الانسان والانسان لا يكون الا فردا لادركنا تبعــا لذلك أن الادب لابد أن يكون هادفا ، لكن هدفه لابد أن يكون هو الانسان المتعين بالجسد فلا هى الظروف السياسية ولا الحالات الاقتصادية ولا حتى القيم الاخلاقيــة ، لان هذه كلها هى «الوسائل الاجتماعية» التى خلقت خلقا لتهيىء للانسان حياة خصبة غزيرة .

اننا لا نقول بهذا انه لا ينبغى لاحد أن يكتب فى السياسة والاقتصــاد والاخلاق ، ولكننا نقول أن مثل هذه الكتابة — على ضرورتها — لا تعد أدبا بديعا وعلى ضوء هذا التقسيم يتبين لنــا أن قسمة الادب المألوفة الى «أدب خالص» و«أدب هادف» هى قسمة على غير أســاس صحيح ، ولذلك فهى مضللة ، فالادب كله هادف ، ولكن الهدف يتحتم أن يكون هو الانسان وحياته لا الوســائل الاجتماعيــة التى انشئت وخططت ونفــذت من أجــل ذلك الانسان»(١) .

ونحن فى الوقت نفســه لا نقول أن انســانية الادب لا تتحقق الا فى الاهتمام بقضايا المجتمع ، ونعنى بلفظ الانسانية هنا بمعناها العام وليس من القول الصــائب الزعم بأن الادب الذى يهتم — فقط — بمشــكلات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية هو الادب الانسانى الوحيد كما يزعم سلامة موسى كما سيأتى لان قضايا المجتمع المادية مهما حاولنا ان نتناول العناصر العامة فيها التى قد تشترك فيها كل المجتمعات ، هى فى النهاية قضــايا مرتبطة

---

(١) رأى هنزاريك نوسناك من المانيا الغربية — فى الندوة الادبيــة بالهند سنة ١٩٦١ انظر فلسفة وفن ص ٢٧٤ .

بمجموعة من العناصر الخاصة كالزمان والمكان المعينين والعناصر الاقليمية المميزة والنسمات الجزئية الخاصة التى تعود الى طبيعة البيئة التى تؤثر على القضية الاجتماعية ، وتجعل منها قضية فردية لها طبيعة خاصة ، تستلزم معالجة خاصة ، وتطبع الادب المرتبط بها نتيجة لكل هذا بطابع خاص . ويترتب على ذلك ان الادب الاجتماعى الذى هو مرتبط ضرورة بمجتمع معين ، حيث انه لا يمكن أن يكون أدبا اجتماعيا عاما يتناول تفصيليا كل المجتمعات فى آن واحد. يترتب على هذا أن الادب الاجتماعى شيء غير مرادف للادب الذى يهتم بهموم الانسانية الكبرى . صحيح أنه يشتمل ضرورة اذا كان ادبا جيدا على عنصر انسانى . ولكن هذا العنصر لا يتجه بداهة الى يناهض انحلال أخلاق المحظوظين بذكر أحداث الحياة المؤثرة على نطاق واسع وأن يناهض كذلك لهو الارستقراطيين الطائش وانغماسهم فى الملذات بتصوير فضائل الحياة العائلية الوطيدة»(١) .

وديدرو وان يكن قد فرق بين مفهوم الجمال واللذة والمنفعة ابضا فانه يؤمن بأن الفضيلة مجدية والرذيلة بغيضة وعلى الفنان ان يجيد تصوير هذا المعتقد وهو يجعل قيمة الشاعر الحديث تكمن فى حديثه عن الاشياء العظيمة الاهمية وهو اذ يجعل أيضا قيمة الذوق تكمن فى قدرتها على جعل الحق والخير جميلا ويؤثر فينا يكون قد وصل الى فكرة الغائية الاجتماعية فى الادب .

ولعله من المفيد ان نذكر قول جويى : «والغائية الحقيقية للفن هى الحياة أهى الواقع ؟ ولكن الفن لا يبلغ هذه النهاية بل يجهض فى منتصف الطريق وما ميشيل انجلو وتيتان وأضرابهم الا آلهة مخفقون ان الفن هو المثل الأعلى للانسانية نام على صخرة النحات أو «اللوحة» المصور دون أن يتاح له يوما ان ينهض ويسير» (٢) .

وعلى ذلك نستطيع القول بأن التجاء بعض الفنانين فى اثناء فترات التفسخ الاجتماعى والاحساس بانسحاق الانسان تحت ثقل بشاعة

---

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٧ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة : سامى الدروبى ص ٣٩ .

المنعطفات الاجتماعية غير المتوازنة الى ايثار الصمت والتقوقع داخل ذواتهم — يؤدى ذلك الى تسرب طاقات فعالة ، وضياع قدرات انسانية فى متاهات الانعزالية الفنية .

المعيار الاخلاقى والدينى :

أيكون ربط الفن بالمجتمع ضرورة لربطه بالمعيار الاخلاقى والدينى ؟

اذا نحن القينا نظرة على اثر هذه العلاقة فى النقد العربى القديم ، نجد ان هذا النقد قد أكد الفصل بين المعيار الاخلاقى والدينى وبين المعيار الفنى ؟

فالعامل الاخلاقى لم يكن هو الغاية المثلى عند بعض النقاد يقول الجرجانى فى وساطته : «فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ، ومن تشهد الامة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكن كعب بن زهير وابن الزبعرى واضرابهما ممن تناول رسول الله ص وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء مفحمين ، ولكن الامرين متباينان ، والدين بمعزل من الشعر»(١) .

ولم يستجب الشعراء أيضا للاثر الدينى ، وكذلك النقاد كما نرى قدامة يذكر بيتى امرىء القيس . فمثلك ..

ويعلق عليهما قائلا : «وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب رداءته فى ذاته»(٢) .

ويرى الاصمعى أيضا أن طريق الشعر «اذا ادخلته فى باب الخير لان» والشعر نكد بابه الشر فاذا دخل فى باب الخير ضعف .

كذلك نجد ابن سلام «فى طبقاته» لا يجعل من المقياس الاخلاقى إى اثر فى تقويم العمل الفنى ، وهو يتحدث عن شعراء جاهليين اخلاقيين وغير اخلاقيين لكنه لا يجعل لذلك اثرا اي اثر فى الحكم النقدى الذى يقيم على ضوئه طبقات الشعراء بدليل انه يعد فى الطبقة الاولى شعراء وصفهم بالتعهر

---

(١) الوساطة ص ٥٠ ، ص ٥١ .

(٢) قدامة بن جعفر — نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ١٩٤٩ ص ٤٠ .

والبعد عن المعيـــار الخلقى كامرىء القيس والنابغة ويقول : «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يتعهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يتستر» (١)

ونجد الآمدى يجعـــل حكمه على النص الادبى من داخله رافضـــا أى مقياس خارجي سواء اكان هذا المقياس اخلاقيـــا أو غير اخلاقى.وهو يعيب من يتسرع الى الحكم على العمل الفنى لمـــا يشتمل عليه من حسن وزنه وقوافيه ، وتدقيق معانيه وما يشتمل عليه من مواعظ وادب وحكم وامثال ، ويرى ان هذا الحكم غير منصف ويضع صفات وتقييمات للعمل الفنى لا يدخل فيها المواعظ والحكم والامثـــال بل يجعل مدار هـــذا التقييم فى الفن على الفاظه «واستواء نظمه وصحة سبكه ووضع الكلام منه فى مواضعه ، وكثرة مائه ورونقه ، اذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة الا بأن تجتمع هـــذه الخلال فيه» (٢)

بل ان الآمدى يتقـــدم خطوة أخرى ليقيم فاصـــلا بين الفن والمنفعـــة اخلاقية كانت أو غير اخلاقية فيقول : «والشـــاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ، لانه قد يقصد الى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت ، وبقيت الخلتان الاخريان واجبتان فى شعر كل شاعر . ان يحسن تاليفه ولا يزيد فيه شـــيئا على قدر حـــاجته» (٣)

ونستطيع ان نضع امام اعيننا ان ما يكون خيرا قيما فى نظر فرديل وحتى فى نظر مجتمع قد يكون غير ذلك فى نظر مجتمع آخر كمـــا يقـــول ريتشـارد «انه لا يوجـــد نظام واحـــد فقط من الدوافع يسمو على غيره من النظم . فالناس بطبيعتهم مختلفون ، والتخصص أمر لا منـــاص منه فى كل مجتمع ولا شك ان هنـــاك عـــددا كبيرا من النظم الخيرة ، وأن ما هو خير

---

(١) طبقات فحول الشعر ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
(٢) الموازنة ص ٧٨٤ .
(٣) الموازنة ص ٣٩٥ .

الشخص ما لن يكون خيرا لشخص آخر .. ذلك لأن اختلاف الظروف يولد بالضرورة اختلافا فى القيم»(١) .

ومع ذلك فهناك بالضرورة قيم متعارفة فى ادراك غالبية الافراد فى مجتمع ولا نريد ان نصل الى الغلو فى القول بأن الاخلاق فكرة نسبية كما نادى فلاسفة القرن التاسع عشر الذين رأوا كذلك ان الضمير الاخلاقى عامل جمود بل نرى أن الحياة الاخلاقية ذات حياة دينامية حياة كائن مرتبط فى جوهره بأحد الأجسام ويوجد فى نفس الوقت فى اطار المجتمع «فالحياة الروحية البحتة بعيدة عن طبيعة الانسان بعد الحياة الحيوانية البحتة عنها ، كما ان حياة العزلة بعيدة عن الأخلاق بعد الحياة التى يذوب فيها الفرد فى المجتمع تماما» (٢)

ويرى ريتشاردز أنه من العبث محاولة ايجاد قيمة أخلاقية فى مجرد اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك بل يرى أن «القيمة» تكمن فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التى تتألف منها الاستجابة والموقف والفنان هو — فى رأيه — الرجل الاخصائى فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ولذا فهو يعتقد أن السلوك البديع فى الحياة لا يصدر الا عن تنسيق الاستجابات تنسيقا بديعا دقيقا بحيث يتعذر تطبيق اى قواعد خلقية عامة عليه ، والفنان يهتم دائما بتسجيل التجارب التى يتصورها مستحقة للتسجيل والاحتفاظ بها وهو كذلك أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديرة بالتسجيل «فالفنان بمثابة النقطة التى يظهر عندها نمو العقل البشرى وتجاربه أو على الاقل تلك التجارب التى تخلع قيمة على نتاجه ، تمثل تنظيما للدوافع التى نجدها فى حالة اضطراب وصراع وفوضى لدى عقول الغير ، فنتاجه تنسيق لما هو مضطرب فى معظم اذهان الناس» (٣)

واذا نظرنا الى مفهوم المنحنى الاخلاقى وأثره فى الفن وعلاقته بالمجتمع عند تولستوى نجده يعرف الفن بأنه نشاط يتلخص فى استحضار الفرد فى

---

(١) مبادىء النقد الادبى ص ١٥٥ .
(٢) اتجاهات الفلسفة المعاصرة ص ٨٠ .
(٣) مبادىء النقد الادبى ص ١٥٦ .

ذاته احساسا كان قد جربه من قبل وبعد ان يستحضره فى ذاته يوصله الى الغير . بحيث يجرب الغير عين هذا الاحساس ، ولكن تولستوى يعود فيقرر أن قيمة هذا الفن تقاس ـــ من وجهة نظره ـــ بمدى الوعى الدينى فى العصر الذى ظهر فيه الفن أى أن تولستوى فى ردته الدينية العنيفة الى الكاثوليكية يحرص على جعل الفن دائرا فى محيط خدمة الدين بحجة أن الدين هو الوحيد الذى يوجد بين أفراد المجتمع ولعل ذلك مادفع لينين الى القول عنه «وانتهى به الامر ـــ يقصد تولستوى ـــ أن ابتعد ابتعادا كليا عن نضال الجماهير الثورى فى سنوات ١٩٠٥ ـــ ١٩٠٧ وقد جمع بين النضال ضد الكنيسة الرسمية والدعوة الى دين جديد مصفى أى الى سم جديد مصفى من أجل الجماهير المظلومة .. وجمع بين فضح الراسمالية والنكبات التى تعود بها على الجماهير وبين اللامبالاة التامة تجاه النضال التحررى العالمى الذى تخوضه البروليتاريا الاشتراكية العالمية»(١) .

أما «آلان» فيربط بين الاخلاق والفن مستغلا نظرية أرسطو فى التطهير Catharsis ـــ فللفن عنده علاقة بالاخلاق من ناحية ان الفنون جميعا على وجه العموم تطهر رغباتنا ، وترتفع بانفعالاتنا عن طريق خلق نوع من التوازن بين الاحاسيس والافكار .

ويحلل ايردل جنكنز الفكرة الاخلاقية بأن اصرار البداهة على ضرورة مراعاة أن الشىء هو ما يرتبط به وما يتضمنه بالاضافة الى ما هو عليه فى ذاته يكون تقييدا للشىء ومسخه ، وتقديمه بالصورة التى تتطلبها عاداتنا ، وانه يدفع الناس بحريته فى عرض الشىء إلى «توسيع» آفاق نظراتهم.

---

(١) لينين ـــ مقالات حول تولستوى ـــ دار التقدم ـــ موسكو ١٩٦٨ .

(٢) مبادىء النقد الأدبى ص ١١٢ .

وتفسيراتهم المعتادة للاشـــياء ، وتغيير تفكيرهم المفرغ الذى يتبع قوالب متشابهة والقضاء على انجيازاتهم الخلقية حتى لينستطيعوا استيعاب التمييز الذى تام بتقويمه» (١)

ومما نراه حقيقا بالاعتبار ان الادراك العام للفكرة الاخلاقية لا يتم الا وسط النظرة الصحيحة لكثير من العلاقات المتشـــابكة التى تكونها ، فكل ما يعرض امامنـــا له ذاتية خاصـــة ومعنى خاص منفصـــل عن النظرات الاجتماعية أو انه يوجد لذاته un pour soi كما فى تعبير لسارتر .

فطبيعة العمل الفنى لا تقبل التجزئة ، فافـــكار القصيدة انمـــا هى تعبير ممتد لرحلة نفسية كانت فى الداخل ، ففرت الى الخارج ، وهى تندا عن التفسير الجزئى لكل فكرة والبحث عن «اخلاقية» هذه الفكرة أو عـــدم مسارها الخلقى المحدد .

وفى الحقيقة ــ كما نرى ــ أنه قد يكون من الخطأ وضع أو تحـــديد مسارات محددة وقنوات محفورة مقدما اخلاقية كانت أو دينية وتطلب من الفنان أن يجعل انهمار فنه فى هـــذه القنوات المخصوصـــة التى تحفرها وتقيمها بأحكام سابقة لعلها حين ذاك تصبح عوائق خارجية له .

يقول ايليا الحاوى : «ولئن كان بعض المثـــاليين يرون أن الادب هو وســـيلة لتطوير النفس ، وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب ، فان هـــذه النزعة قد تعـــدم وظيفة الخلق فى الادب .وتحوله عن غايتـــه الجمالية ، فلا يعود ثمة مبرر لوجوده ولا يعود له غرض خاص به ، فالفن ليس تحـــويرا للواقع وفقا للمقتضيات الاجتماعية والاخلاقية ، واما هو نزوع منه وانفعال بحقيقته دون ان يدع القيم الاخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته (٢) .

---

(١) الفن والحياة ص ١٧٢ .
(٢) نماذج فى النقد الادبى ص ٩٠ .

وبالرغم من أن صاحب الراى يحرص على أن يضع فى حسابه مراعاة الناحية الفنية والحفاظ على المنحنى الجمالى للفن فى رفضه تسخير الفن للغايات الاخلاقية فانه يرى أن الفن يبدأ نقطة انطلاقه من النزعة الاخلاقية فى المجتمع الا أنه يتعدى هذه النقطة متجاوزا لها وواضعا فى اعتباره قيما جديدة أو أخلاقيات جديدة فيقول : « ان الشعر رغما عن تحرره من المقاييس الاخلاقية من الناحية النظرية فانه يبقى مقيدا بها أشد التقييد فى الواقع اذ أن التجربة الادبية لا تبعث ولا تخصب الا عندما يحدث تأزم مصيرى فى وجدان الاديب يؤدى به الى اللبس والحيرة ، فالاخلاق للاديب هى كالواقع ينطلق منها ، ويتنازع معها ، وفى أحيان كثيرة يتخطاها ، ولئن كان الاثر الادبى لا يقيم بمقياس الرذيلة والفضيلة فانه يقيم بمدى ارتباط التجربة الادبية بمصير الاديب والمجتمع ، وما الى ذلك من قيم نفسية وأخلاقية وحضارية»(١) .

واذا كنا قد رأينا ان القاعدة الاخلاقية ليست جثة ميتة أو من قبيل المواضعات المتحجرة وانما هى مثل الفن تجارب متجددة تتبلور فى نهاية الملتقى على معرفة الصلات الاصيلة بين مختلف الاشياء فان الفن لا يمتنع عن الرضا باللقاء بينها وبينه . فليس الفن مجرد عالم متقوقع فى ذاته بعيد ومنعزل عن العالم الخارجى المحيط به ومن الممكن اقامة علاقة ولقاء بين الوجدان الفنى والوجدان الخلقى «فليس الوجدان الفنى بحاجة الى الوجدان الاخلاقى يستمد منه المنفعة ، انه ينطوى فى ذاته على هذه المنفعة التى هى الحياء الفنى والرهافة الفنية»(٢) .

ومع ذلك فان سانتيانا santayana يرى أن القيم الجمالية منفصلة عن القيم الاخلاقية ، فالقيم الجمالية فى نظره قيم ايجابية لانها تمتعنا ، أما القيم الاخلاقية فهى فى رأيه قيم سلبية ، اذ أنها تكتفى بمجرد استعمال النهى والسلبية عن طريق الرفض للشر ، وما يتفرع منه حسب النظريات الدينية أو على حسب قوله : «والواقع ان عالم الاخلاق انما هو عالم الواجب

---

(١) السابق ص ٩١ .
(٢) المجمل فلسفة الفن ص ١٧١ .

والالزام والتكليف والصراع ضد الخطيئة ، في حين أن عالم الفن انما هو عالم الحرية والانطلاق والاستمتاع واللذة الخالصة النقية»(١) .

وكذلك يفعل كروتشه فهو يقرر أن الارادة الخيرة اذا كانت من طبيعة الانسان الفاضل ، فليس هي كذلك بالنسبة للانسان الفنان لانه من الصعب الحكم على أية صورة من حيث هي مجرد صورة بأنها مقبولة أو مرفوضة أخلاقيا .

ويقول جاريت «وهناك قدر أوفر من اجود الشعر يصعب حقا أن تجد فيه أى تهذيب» (٢) .

أما محاولة دفع الفن على تقديم الخير وبث الكراهية للشر فليس من عمل الفنان كما يقول كروتشه لانه ليس من شأنه تربية الجماهير وعلى حسب تعبيره «ان كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك» (٣) أو فى تعبير آخر «والحق ان هذه أمور لا يستطيع الفن ان يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجردها من حقها فى الاحترام» (٤) .

فهو يرفض فكرة الفن الموجه L'art dirigè وينكر فى الوقت نفسه أن يكون للفن فعل أخلاقى acte moral .

والفنان على هذا المعتقد لا يستدل ولا يمنطق الاشياء لاننا اذا راعينا فكرة أخلاقية الفن فسوف تستبعد — على حسب قوله — الكثير من الاعمال الفنية وعلى رأسها اشعار هوميروس وبعض قصائد دانته .

ولعلنا نلاحظ أن الرافضين لاخلاقية الفن هم أصحاب الفلسفة الجمالية ، أما الداعون الى وجود نزعة أخلاقية فهم المتاثرون بالمبادىء الكلاسيكية حيث نعلم أن الاثر الاخلاقى فى الفن هو من أحد معالم

---

(٢) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٧٢ .
(٢) فلسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد يونس ص ٦٥ .
(٣) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٤٦ .
(٤) المجمل فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبى ص ٧٠ .

الكلاسيكية وترى أن الشعر حين يتخلى عن فائدة أو هدف معين شعر لا فائدة له ولا قيمة فيه .

فلذلك أشاد الكلاسيكيون «بالغاية الخلقية» للادب ، فالملحمة مثلا يجب أن تكون خلقية غايتها «اصلاح العادات» ، والشعر يجب أن يكون خلقيا يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية ، والشاعر الحق هو من يتوافر في شعره — الامتاع والافادة ، فيغذى العقول ويساعد على اصلاح الخلق ، والمسرح يجب أن يكون خلقيا .

ونجد هذه النظرة ايضا عند ما تيوارنولد «١٨٢٢ — ١٨٨٨» فقد ربط الفن بالاخلاق ربطا تاما ، وقد سبق الحديث عن تولستوى الذى يقول اضافة الى ما سبق أن العمل الفنى يتوقف الحكم على قيمته بحسب نتائجه الفاضلة وليست قيمة الفن فى جماله وانما فى فعله الفاضل ، ولعلنا نذكر نقيض هذا فى قولة الدكتور طه حسين المشهورة «خسرت الاخلاق وربح الادب» .

والنظرة الاخلاقية فى الفن كانت صراعا مستمرا طوال فترات التاريخ كما تقول روز الغريب : «ان الفن ارتبط منذ القدم — منذ ارسطو وافلاطون قبله وعهود سيطرة المسيحية فى الشرق والغرب — بوظيفة الاصلاح والتثقيف وتهذيب الناشئة وترقية الشعور ، وان هذه النظرية التى تسخر الفن لخدمة الاخلاق قد تمتعت بسيادة بقى اثرها حتى عصرنا الحاضر فاعتنقها كثيرون من النقاد والباحثين»(١) .

أما لينين فيجعل الفهم الاخلاقى فى نطاق المجتمع وليست هنالك أخلاق خارج خدمة البيروليتاريا فيقول : «ليس ثمة أخلاق بنظرنا خارج

(١) النقد الجمالى ص ٦١ .

نطاق المجتمع الانسانى ، والقول بوجودها خارج المجتمع خداع وتضليل ، فالاخلاق بنظرنا خاضعة لمصالح نضال البروليتاريا الطبقى » ويقول محددا المعيار الخلقى فى الفهم الشيوعى : «ولكن هل ثمة أخلاق شيوعية ؟ هل ثمة سلوك شيوعى ؟ اجل بكل تأكيد ، غالبا ما يزعم أن ليس لدينا اخـــلاق خاصة بنا ، وفى معظم الاحيان تتهمنا البرجوازية بأننـــا نحن الشيوعيين ننكر كل اخلاق ، وتلك طريقة لتشويه الافكار ... بأى معنى ننكر الاخلاق وننكر السلوك ؟

المعنى الذى تبشر به البرجوازية التى كانت تشتق هـــذه الاخلاق من وصايا الله ، لكى يؤمنوا مصالحهم كمستثمرين ، كذلك كانوا يستخلصونها أيضا من جمل مثالية او نصف مثالية ... أن كل أخلاق من هذا النوع مستقاة من مفاهيم مفصولة عن الانسانية ، مفصـــولة عن الطبقات ، ان كل أخلاق كهذه ــ ننفيها وننكرها .. اننا نقول ان أخلاقنا خاضعة تماما لمصالح نضال البروليتاريا الطبقى ، ان اخـــلاقنا تنبثق من مصـــالح نضـــال البروليتاريا الطبقى»(١) .

وعلى ذلك يكون الماركسيون قد حلوا مشكلة الاخلاق فى الفن فقـــد حددوا مفهوما فى اذهانهم بأن كل ما يعمل على خـــدمة المجتمع الشيوعى فهو عمل أخـــلاقى وعلى ذلك فالفن مرتبط ــ بالضرورة ــ بالاخـــلاق ــ بمعناها الماركسى .

وفى حقيقة الامر يتلجلج فى أعماقنا تساؤل عن مفهوم الاخلاق من حيث كونها ما تواضع عليه مجتمع معين وهذا المجتمع فى حركة تطورية وبالتالى فلن يكون هناك ثبات فى مفهوم الاخلاق التى ليست لها فى رأينـــا ــ صفة الثبوت او الديمومة .

ولعل مثل ذلك ما يدفع شيللى مثلا الى القول بأنه «لا يليق بالشاعر

---

(١) لينين ــ فى الثقافة والثورة الثقافية ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .

أن يبث آرءه الخاصة عن الحق والباطل فى قصائده الشعرية ، لان هذه لا علاقة لها بأيهما»(١) .

كذلك نجد أن ادجار آلان بو يعتقد انه لا شأن للشعر بمقاييس أو معايير الحق أو الخير ، إن عالمه هو الجمال فقط .

ويرى جويو أن المشاعر الاخلاقية حين تعلو ، فان اثارتها فى النفوس عن طريق الفن ، تأخذ طريق الصعوبة لان الفن مثل نغمات حين تتوجه الى من ثقلت آذانهم ، فتضطر للتنازل عن رقة النغم ، وانسيابة الرقيق الناعم للتحول الى صخب وضجيج حتى تثير تنبههم، وللاسف فما زلنا جميعا ثقيلى السمع ويضطر الفن للهبوط الى هؤلاء .

ولكن من الناحية الاخرى يرى جويو أيضا أن الفن يتغذى من نفس العواطف التى يتغذى منها المجتمع ، أعنى عواطف التراحم والتعاطف والكرم والسماحة ، ولئن لم يزل فينا جميعا عواطف أنانية وحشية بعض الشىء اختفت فى أعماق كياننا — ان التطور الفنى يتخلف دائما عن التطور الاخلاقى ، ولكنه يتبعه ، ويمكن أن نقرر اذا أن الآثار الفنية التى تقتصر على اثارة العواطف الانانية الجارفة آثار منحطة وليس لها من مستقبل .

ان الفن الذى يثير فينا عواطف فظة بدائية يهبط بنا فى سلم التطور ويجعلنا نعايش كائنات من مخلفات العصور البدائية مصيرها حتما الى الانقراض ، اذا لقد وصلنا الى نتائج تختلف كل الاختلاف عن نتائج المدرسة التطورية ، فنحن نعتقد خلافا للمدرسة التطورية أن الجمال والخير فى ميدان العواطف وفى غير ذلك من الميادين يتحدان ، وما ينفصلان وعندنا ان الجمال الروحى نقيض اللعب السطحى والنشاط الذى لا غاية له (٢)

وفى جميع الاحوال فلعله من الاوفق القول بأن الفنان يسلك سلوكا أخلاقيا فى حدود متعارفات المجتمع بدون الدخول فى تفصيلات تتعرض كما سبق للحركة التطورية لا يمكن اللحاق بها أو فسرها لانها دائما فى حركة مستمرة ولعل ذلك قريب من قول النويهى : «لا نخلى الفنان من المسئولية

---

(١) جاريت — فلسفة الجمال ترجمة عبدالحميد يونس ص ٧٥ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبى ص ٥٣ ، ص ٥٤ .

الاخلاقية ولا نعليه عليها ، ولكن ليس معنى هذا أن نخضعه لكل تفاصيل العرف الاخلاقى المعين الذى يسود مجتمعا ما فى فترة محددة من الزمن ، فان هذا العرف نفسه قد يكون هو المحتاج الى التجديد حتى يلائم الاحوال الجديدة للمجتمع ، المجتمع فى حالة تبدل مستمر فى أوضاعه المادية والسياسية والاجتماعية ، ومن الواجب أن تساير مقاييسه الاخلاقية هذا التبدل»(١) .

لكن العقاد يقيم فاصلا بين العمل الفن من حيث فنيته ومن حيث نظرته الاخلاقية ويرى أن الفنان فى حل من الالتزام بمقياس خلقى وذلك حين يعلق على بودلير قائلا : «فكل ما فى الامر اننى لا استطيع أن أقول فى كلام بودلير وامثاله أنه ليس بشعر لانه فى الحقيقة شعر بليغ صادق الوصف حسن الآداء ، وايا كان رأيى فى المثل الاعلى والاخلاق ، فليس فى قدرتى ، ولا هو من حقى ، ولا هو مما يطابق نظرتى الى المثل الاعلى والاخلاق أن أجنىء الى كلام فنى ، فأخرجه من سلك الفنون ، أو أن اخلط بين مقاييس البلاغة ومقاييس الاخلاق — وليس فعل ما لا ينبغى بممتنع على الشعراء خاصة ولا على الناس كافة .

ان الشر غير الجمال هذا حق لا ريب فيه ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، فقد يكون الشر فى جميل ، وقد يكون الجمال فى شرير ، ومن هنا ينطوى وصف الشر فى وصف الجمال ، ويجمع الشاعر بين الوصفين ولا مطعن عليه فى الذوق أو الفن أو الاحساس (٢) .

وهذا الرأى عند العقاد نجد نقيضه عند المازنى الذى يقتن فنية الشعر باخلاقيته فيقول : «ولست بواجد شعرا الا وفى مطاويه ادراك اخلاقى أدبى صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة الادراك الادبى تكون قيمة شعره ولا يتعجل القارىء فيحسب اننا نقصد الى اظهار الاحساس الدينى فى الشعر ، — فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ، ولا

---

(١) طبيعة الفن ص ٧٨ .

(٢) ساعات بين الكتب ط ١ ج ٢ سنة ١٩٤٥ مكتبة النهضة ص ٨٧ وما بعدها .

«ينبغى كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب ان يكون صــاحب مبــدأ عملى لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنز الشاعر الانجليزى وابو نواس وامرؤ القيس متقلبى وجوه الحياة ومظاهرها ، ولكن نصيبهم من صحة الادارك الاخلاقى والادبى عظيم»(١) كذلك يربط الحــكيم بين المذهب الفنى والمذهب الخلقى حين يقول : «هناك صلة فى اعتقادى بين رجل الفن ورجل الدين ، ذلك أن الدين والفن كلاهما يضىء من مشكلة واحدة ، هى ذلك القبس العلوى الذى يملأ قلب الانسان بالراحة والصفاء والايمان وان مصــدر الجمال فى الفن هو ذلك الشعور بالسمو الذى يغمر الانسان عند اتصاله بالاثر الفنى ، من اجل هذا كان لابد ان يكون مثل الدين قائما على قواعد الاخلاق» (٢) .

---

(١) قبض الريح ــ الدار القومية ١٩٦٠ ص ١٥ .
(٢) فن الادب ــ مكتبة الاداب ص ٧٦ .

الفصل الثالث

معنى الالتزام

- مفهوم الالتزام فى الفلسفة الماركسية .
- المدلول السياسى وتطبيقه على الفن .
- البناء العلوى والباء الادنى والعلاقة بينهما .
- دور الفنان فى حركة التطور التاريخى .
- معنى حرية الابداع فى المجتمع الاشتراكى .
- التزام الفنان وتحديد مدلوله .
- مفهوم الالتزام فى الفلسفة الوجودية .
- المدلول الفلسفى وتطبيقه على الفن .
- الالتزام الانسانى وقضايا العصر .
- مهمة الكاتب على حسب الفلسفة الوجودية ومعنى الالتزام .

«معنى الالتزام»

لكى تتضح معالم معنى الالتزام فى بفلسفة الواقعية الاشتراكية فى الفن يلزم ان نعرض فى ايجاز لاصول الفلسفة الماركسية . حيث نبتت على أرضها جذور الواقعية والتى تنثت لتخدم الفلسفة الماركسية .

يعتبر كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ — ١٨٨٣) —وفردريك انجلز Fredrick Engels (١٨٢٠ — ١٩٠٥) مؤسسا المادية الديالكتيكية التى طورها فيما بعد لينين (١٨٧٠ — ١٩٢٤) .

وقد نشأ المذهب بتأثير النضال الخاص بطبقة العمال «البروليتاريا» حين ثار العمال فى العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر فى انجلترا دفرنسا والمانيا . وقد كان هيجل Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) بمذهبه الفلسفى ذا قيمة كبرى ارتكز عليها الفكر الماركسى فى ناحية محددة وهى فكرة التطور ، فالفكر الماركسى يعتمد اساسا على فكرة التطور ، ويرى ان العالم الطبيعى الانجليزى تشارلز داروين (Charles Darwin) (١٨٠٩ — ١٨٨٢) حين برهن على ان جميع النباتات والحيوانات ، وكذلك الافعال قد ظهرت كلها نتيجة لتطور استمرار العديد من السنوات فانه بذلك قد اثبتت آن الطبيعة فى حركة وليست جامدة ، وكذلك فان علم التاريخ اثبت ان الحياة الاجتماعية تتغير وتتطور .

ففى كل مجتمع توجد طبقات وبينها يدور صراع طبقى ، وينتج عن ذلك قيام الثورات البرجوازية التى عملت على تقويض النظام الطبقى ، ولكنها

يعيبون على هذه الثورات بأنها ثورات نفعية استغلالية قد قررت البقاء على النظام الراسمالى واستمراره .

اما البروليتاريا كنظام فأنها تعمل على تغيير العـالم القديم ، وفى الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكى الخالى من اية طبقية على الاطلاق .

ويحدد هذه النقطة معهد الماركسية اللينية حين يقول: «اما المجتمع البرجوازى الذى خرج من احشـاء المجتمع الاقطاعى الهالك فانه لم يقض على التناقض بين الطبقات ، بل اقام طبقات جديدة للاضطهاد ، فأن المجتمع آخذ بالانقسام اكثر فأكثر الى معسكرين فسيحين متعارضين هما البرجوازية والبروليتاريا» (١) .

ان الفلسفة الماركسية تؤمن بتفسير الكون والتـاريخ تفسيرا ماديا ، وترى ان جميع العلاقات والتناقضـات التى تحـدث بين التاريخ والفلسفة والواقع والانسان انما هى امور مادية فى الوقت نفسـه ، والفكر الماركسى هو جوهر لكل هذه التفسيرات . وعلى ذلك فكل قضية فكرية يجب ان تشمل الازمنة الثلاثة الماضى والحـاضر والمستقبل على ان يكون هـذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية وعلاقتها بالانسان وتناقضـاته وعلاقاته بغيره . وعلى ذلك فالفكر الماركسى يرى ان تكون القضايا المعروضة كلها مادية حتى لا تقع تحت سلاح يشهر ضدها من غير الاجزاء المادية .

وعلى سبيل المثال فانهم يقيسون النظرة الى الاخـلاق بمقياس مادى مادام الفكر لا ينفصل عن الواقع ، فالاخلاق يجب ان تفسر بالظروف الواقعية التى يعيشها الناس ، اى ليست هناك اخلاق مثالية لا تتغير او تكون مستقلة عن ظروفهم المادية بناء على المعتقد الماركسى بأولية العالم المادى «الطبيعة» ويعتبرون الوعى «الادراك» ثانويا وناتجا عن هذه الطبيعة .

فالفكر الماركسى يؤمن بأن احداث التاريخ لا ترجع الى اوامر فكرية بل تتحدد بدراسة ظروف الحياة المادية وبالحاصل الاقتصادى كأن الفكر فى هذا المعنى هو بناء متكامل فوق الاساس المكون للمجتمع الذى ان جمد

---

(١) لينين ــ دار التقدم ــ موسكو ١٩٧٧ .

او توقف فانه يعكس هـــــذه الاثار على الفكر ، وعلى ذلك فانهم يكونون قد بدلوا فى منهج هيجل ، استبدلوا العمل المادى وعلاقات الانتاج بالفكرة التى نادى بها هيجل .

فليس البناء العلوى او «الفوقى» المكون من القانون والفن يتطور على نحو ذاتى بل انه مرتبط فى تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع الذى تمتد «منحنياته» على حسب تطور البناء «الاقتصادى» .

فالمادة والفكر يتعايشان فى وحدة يؤثر كل منهما على الاخر ويتطور معها ؛ وفى الوقت نفسه يجب ملاحظة ان العامل الاقتصادى لا يؤثر فى الفن تاثيرا مباشرا بل بعد كثير من التطورات المختلفة .

وكلما تغيرت علاقات المجتمع وجـــدت قاعدة جـــديدة تغير تبعا لذلك نباؤها العلوى ومع ذلك فالبناء العلوى ـــ ليس ســـلبيا وليس مجـــرد مرآة عاكسة لتطور البناء «القاعدى» فهو يؤثر فى الوقت نفســـه على الحيـــاة الاجتماعية من ناحية تاكيدها او زعزعتها .

ومن هنا فالافكار لها اهمية ضخمة كسلاح للمجتمع كما يقول ماركس .

وتحلل مجلة فوكس التى تصـــدرها الجمعية السـوفيتية للتبادل الثقافى فلسفة الفن بنـــاء على النظرية الماركســـية ، فتقول : «ان الفن الســـوفيتى قد انطلق فى طريق الواقعيـــة الاشتراكية ، وهى منهج واقعى يجمع بين عكس الواقع الصـــادق وبين التحول الثورى لهذا الدافع على ضوء الاشتراكية والشيوعية وبين تربية الشيوعية» (٢)

ونستطيع القول بان الواقعية الاشتراكية قد نشـــأت فى الاتحـــاد السوفيتى قبل ثورة اكتوبر الاشتراكية سنة ١٩١٧ :

تجدها عند : ديستوفسكى (١٨٢١ ـــ ١٨٨١)
تولستوى (١٨٢٨ ـــ ١٩١٠)
وتشيكوف (١٨٦٠ ـــ ١٩٠٤)
ومكسيم جوركى (١٨٦٨ ـــ ١٩٣٦)

يقول س الكسيف انه من الخطـــأ القول بان الثقـــافة الاشتراكية قد بزغت كلية كنتيجة لثورة اكتوبر « فهكذا مثلا بدات حياة المنهج الخلاق للادب

---

(٢) ف.م زيمنكو مجلة فوكس العدد ٧٤ ١٩٥٢

السوفيتى . منهج الاشتراكية الواقعية ـ برواية مكسيم جـوركى «الام» التى وضعها قبل الثورة بأمد طويل ان كل ثقافة قومية تحتوى عناصر ثقافية اشتراكية تعبر عن الاحتيـاجات الروحية للفئات الثورية فى المجتمع : اى العمال والفلاخين المثقفين التقـدميين فحين تكون السـلطة السـياسية والاقتصـادية فى ايدى البرجوازية فانها تخلق وتستهلك ثقافتها وقد تغيرت الامور تغيرا جذريا بعد انتصار ثورة اكتوبر . فقد اصبح العمال والفلاحون قوة حـاسمة ، وغدت مصالحهم الروحية تعبيرا عن مصـالح الشعب بأسره (١) .

نستطيع ان نجد ملامح الواقعية تلتصق بالتركيب الشخصى لجوركى ، وقد كانت البروليتاريا هى التيار الذى تتبلور ملامحه فى ادبه كما انه يعتبر أول من استخدم اصطلاح الواقعية الاشتراكية .

فقد اهتم جوركى بالطبقات الدنيا من المجتمع ، وبالرغم من تصـويره لبؤس الانسان وشقائه فقد كان يلقح هذه الصور بالثقة الكاملة فى تحرر الإنسان الذى يكدح من ابناء الطبقة العاملة ، وكان عنيفا فى مسرحياته ضد البرجوازيين ، ولعل الحياة الشاقة التى عاشها جوركى اثر فى ذلك .

لقد وضع الخطوط للواقعية حين قال : «غاية الادب مسـاعدة الانسان فى فهم نفسه ، وتنمية ايمانه بها مع تنمية مسـاعيه الرامية الى الحقيقة ومكافحة اللؤم بين الناس . واذا كنت تقف على صعيد واحد مع الحيـاة ويتعذر عليك ان تخلق بقوة خيالك نماذج بشرية غير موجـودة فى الحياة . اذا تعذر عليك ذلك فما الفائدة من كتابتك ؟ وكيف تخول لنفسك حمل اسم الكاتب ثم الا تؤذى ايها الكاتب الناس بحشوك نفايات صـور الحياة الفوتوغرافية فى رؤسهم ؟ اتعترف ايها الكاتب انك اعجـز من ان تصور الحياة فى اشكال تثير فى المرء الخجل والرغبة فى الاصلاح ، الا تستطيع ان تجعل الحياة تسرع فى نبضاتها وان تبث فيها القوة» (٢)

---

(١) مجلة الشرق ـ العدد ١٥٧ .٦٧

(٢) نجاتى صدقى «مكسيم جوركى» سلسلة اقرأ العـدد ١٩٦٢ ص ٣٥ ، ص ٣٦

ومن المعروف ان جوركى قد انضم الى الحركة الديمقراطية الشعبية وتقول ماريا الينشا شقيقة لينين الصغرى لقد كنا نقرأ بفهم «الام» ونعيد قراءتها مرات ونحفظ عن ظهر قلب اغنية بتريل الثائر كالعاصفة كما انه من المعروف ان جوركى قد التقى بلينين أول مرة ١٩٠٥ ، وقد كتب مكسيم جوركى ١٩٣٠ يقول : (ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم ان يدرسوا أن يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه) (١)

ولعل من ابرز ملامح الواقعية تتبلور فى اعطاء المزيد من الاهتمام الفنى بالواقع المعيش للناس والدفاع عن كيانه مع الاهتمام بتمجيد الناحية الايجابية وعلى وجه الخصوص طبقة العمال .

لذلك فانها قد اعطت فكرة المواجهة مع الصراع الكونى عن طريق الجماعة لا الفرد كل اهتمامها وجعلت ذلك المحور الاساسى الذى تستطيع أن تواجه به الاحداث وتؤكد ان احراز اى تقدم اساسه المجموع لا الفرد ، أو كما يقول جوركى ان الكاتب الاشتراكى لا يصور الانسان حين يصوره فى حالة ساكنة ، بل انه يحاول تصويره فى حركة دائمة من خلال الصراع الذى يدور بأستمرار بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها .

ان الفكر الماركسى يرى ان البناء الاقتصادى أساسه مجموعة العلاقات الانتاجية وينشأ فوقه بناء آخر يتكون من الفكر الذى يكون بناء «فوقيا» للعلاقات الانتاجية ، وعندما يتغير المبنى «التحتى» يستلزم ذلك بالضرورة تغير الباء الفكرى والثقافى

لقد رأى ماركس انه يجب جعل علم المجتمع منسجما مع الاساس المادى واعادة بنائه استنادا الى هذا الاساس ، وعلى ذلك فما دامت المادية تفسر الوعى بالكائن وليس العكس فهى تطلب عند تطبيقها على الحياة

---

(١) ف.م زيمنكو ـ علاقة الفن بالواقع ـ مجلة فوكس عدد ٧٤ سنة ١٩٥٢

الاجتماعية الانســانية تفسير الوعى الاجتماعى بالكائن الاجتماعى ، وفى المنطلق نفسه نجد لينين يرى ان الفن هو سلاح يستغل فى الصراع بين الطبقـــات ، ولابد من ضرورة استخدامه وكذلك فالفن انمـــا هو يعـــكس الحقيقة الاجتماعية ، ولابد من مصادرة كل فن خاطىء لا يتمشى مع هـــذه الفلسفة والوقوف ضــــده .

ونستطيع ان نرى صدى لهذه الاراء حين اهتمت الحكومة الروسية بحركة التصنيع ١٩٢٩ وكان مشروع السنوات الخمس طريقا لربط الادباء ، فوجدنا الادباء والفنانين يزورون المنشآت الصناعية ليتمكنوا من وصفها ، وكان الامر الرسمى لهؤلاء الكتاب جميعا ان يمجـــــدوا مشروع السنوات الخمس فى اشعارهم وادبهم .

بل ان بعض القائمين على شئون الفكر راح يدعو الى اعتبار كل كاتب لا يجعل تصوير مشروع السنوات الخمس هو غايته الفنية خـارجـــا على النظام والثورة الشيوعية واعتبر هؤلاء ان مشـــكلة الادب الشـــيوعى هو القدرة على تصوير هذا المشروع .

وقد آمن الماركسيون بنظرية فكرية مؤداهـــــــا ان الفن يعبر عن مجموعة المبادىء أو المعتقدات الخاصـــــة لطبقة من الطبقات اى ان الفن الوحيد المعترف به فى نظرهم هو ذلك الخادم المخلص للثورة ومتطلباتها .

والماركسيون يتبعون فى ذلك المنهج خطة ماركس التى تفسر التاريخ تفسيرا ماديا فيما هو معروف بالمادية الجدلية .

فهناك معتقد فكرى مؤداه ان صراع الطبقات امر حتمى لا ريب فيه ، وان قمة الصراع الآن بين البرجوازية التى نخرها الفســاد ، وملاتها العلل وبين البروليتاريا أو طبقة العمال وكل الدلائل تؤكد حتمية الانتصارات . وذلك راجع من وجهة نظر ماركس الى حتمية تاريخيّـــــة ومنطق تاريخى لا يقبل الجدل .

وهذا التحول يراه ماركس ضروريا حين يقول : «ان نضـــــــــال البروليتاريا ضد البرجوازية الذى يجد تعبيرا له فى عـــديد من الاشـــكال يصبح بالضرورة نضالا سياسيا موجها نحـــو استيلاء البروليتاريا على السلطة السياسية دكتاتورية البروليتاريا (١) .

---

(١) عن الماركسية ص ٣٤ .

ومن هنا تم ربط الادب بالمذهب السياسى ، فعلى الادب ان يقضى على ما تبقى من اعمدة الهيكل القديم لبقايا البرجوازية الآيلة للسقوط .

واصبح الادب فى نظرهم بحسبانه خاضعا للنظرية التاريخية رأيا فى الوجود . بتفحص الاسباب ويكشف علل المجتمع ، ويستخلص من تكاثر الاحداث وتعقدها مفهومها العميق وحركتها العامة .

فالمادية الجدلية تعتمد على فلسفة فى الفن ركيزتها ان الفن ليس امرا خاصا بالفنان ، بل له دوره وتأثيره فى المجتمع وصراعاته ، وعلى ذلك فالفن لا يوجد فى فراغ ، فالفنان يعالج موضوعة فى دائرة المجتمع على ان يكون ايجابى النزعة فى هذه المعالجة .

وعلى ذلك فليس للفنان رأى خاص فى ذوقه ، فليس الفن مصدرا للمتعة ، بل ان له نزعة «ديناميكية» ترتبط بالوضع الاجتماعى المعيش وبالصراعات الطبقية .

يقول بليخانوف : Blekhanov ١٨٥٦ — ١٩١٨ «ان مواهب أى فنان حقيقى فى العصر الحديث تسمو عالية فى عظمتها اذا ما حقق الفنان شخصيته بالافكار التحريرية العظيمة فى عصره بشرط أن تكون هذه الافكار جزءا لا يتجزأ من كيانه من دمه ولحمه وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها بحق كفنان ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة العظيمة للمبتكرات الفنية التى يبتدعها بين أونة وأخرى مفكرو البرجوازية المعاصرون له»(١) .

فهم يؤمنون بالتصاق المادى بالمعنوى فى وحدة متكاملة ، فالانتاج والتقدم الاقتصادى هى البناء «التحتى» للبناء العلوى بين الفن والمثل التى يعتنقها المجتمع .

فالاسباب المادية هى أساس جميع التطورات ، تطور المجتمع البشرى يقوم أساسا على شريطة تطور القوى المادية المنتجة ، وان ما بين الناس من علاقات خلال انتاج الاشياء المادية الضرورية التى تسد حاجة الانسان

---

(١) ج . ف . بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية — ترجمة حامد أحمد حمدان ص ٨٠ .

انما ترتبط بتطور هذه القوى المتغيرة ، وفي ظل هـــذه العلاقات نرى بكل تأكيد التفسير الصحيح لكل ظاهرات الحياة الاجتماعية كالاخلاق والافـكار والقوانين وغيرها .

فالماركسية تؤمن بأولية المادة وان الوجود هو الذى يقرر الشعور ، ومن هذا المعتقد فان الاساس الابداعى لعمل الفنان يتلخص فى أن كل عمله انعكاس للعالم الذى يعيش فيه ، وهو نتيجة لاحتكاكه به .

واذا كان ماركس قد اعتقد بأن الاسلوب المادى هو الذى يحـدد بلا جدال ، الاسلوب الفكرى فانه يجب على الادباء السير فى هـذا الطريق ، وان كان التاثر بين الشيئين غير مباشر ، وعلى ذلك فهو لا يؤمن انه بمجرد تحول المجتمع من اقطاعى الى راسمالى أو اشتراكى سوف يحل مبـاشرة مكانه فى المجتمع فكر وأدب من القبيل نفسه .

ويؤكد هذه النقطة البيان الشيوعى نفسه حين يرد على التهم الموجهة الى الشيوعية : «اما التهم الاخرى الموجهة الى الشيوعية من جهـات نظر دينية وفلسفية وبوجه عام من وجهـات نظر فكرية فهى لا تستحق بحثـا مستفيضا ، اذ هل يحتـاج المرء الى تعمق كبير ليدرك أن نظرات النـاس ومفهوماتهم وتصوراتهم الفكرية او بالاختصار أن ادراكهم يتغير مع كل تغيير يطرأ على ظروف حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية وشروط معيشتهم الاجتماعية ، والا يبرهن تاريخ الافكار على أن الإنتاج الفكرى يتبدل ويتغير مع تبدل الانتاج المادى وتحوره ؟ فالافكار والآراء السائدة فى عهد من العهود لم تكن سوى افكار الطبقة السائدة وآرائها»(١) .

ويؤكد هذه الفكرة «جون فريفيل» حين يرى أن «الطبقات الحاكمـة تعد الادب والفن حكرا لها ، ولكن التناقض والصراع اللذين يتحكمان فى بناء المجتمع الادنى ويقلبان اوضاعه ينعكسان حتى فى بنائه الاعلى .

فالادب والفن لا يمثـلان آفاقا اثيرية بعيدة عن التاثر بالاضطرابات الارضية بل هناك المعركة حيث تواجهه الافكار المتبارزة بعضها بعضـا ، وحيث تقع المبارزة التى لا رحمة فيها بين القديم والجـديد ، فتسقط حتى

---

(١) البيان الشيوعى — دار التقدم موسكو ١٩٦٨ ص ٦٤ .

الافكار الصامدة للطغان وتموت ، وحيث يؤدى انتصار المعتقدات المعنوية او اندحارها الى تغيرات عميقة تتناول حياة الناس المادية .

ان تاريخ الآداب والفنـــون يظل غير مفهوم للذى يفصله عن الصراع المادى ، فهو لا يصـــور ذلك الصراع فحسب ولكنه يؤلف عاملا من عوامله ذلك لان الافـــكار التى تنبثق فى الصـــدور لا تلبث أن تتجســـم فى الوقائع والاحداث(١) .

ويؤكد هذا الربط بين الفن والفكرة الجدلية قول ايفـــان انسيموف :
«ان المجتمع الاشتراكى مرتبط فى الحقيقة ارتباطا عميقا بالثورة التكنيكية فى هذا القرن وبالتقدم الهائل للعلم الحديث بكل مكتشفاته ، ولكن ذلك كله لا يجعل الانسان الاشتراكى يفقد الامل . ان وجهة النظر الاشتراكية فى مسائل الاسلوب الفنى وفردية الكاتب تشتمل على جميع مكوناتها فى ارتباط مع الواقع المعاصر ، انها مليئة بالايمان فى قوة الانسان المطلقة ، وقائمة على حقيقة ان الثورة الاشتراكية قد فتحت آفاقا غير محدودة امام الفنانين المبدعين فى عصرنا الحاضر وفى عصور المستقبل» (٢)

والفكر الماركسى يرى أن الفن وان كان بناء فوقيا superstructure الا انه مرتبط بالقاعدة والاصل بل يرون توضيحا لذلك انه ينمو مرتبطـــا بالاساس الاقتصادى كمـــا أنه مرتبط بالابنية الفوقيـــة الاخرى التى تكون الايدولوجية السياسية فهم يؤمنون بأهمية العامل السياسى والعامل الطبقى واثرهما فى انتاج الفن .

وعلى ذلك فهم يرون ان الفن انما هو نشر فكر ايدلوجى خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة ، وفى الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جمـــاعة اجتماعية ويعبر عنها ، فانه لا يمكن أن يوجد فى المجتمع الانسانى استقلال الفرد المطلق عن المجتمع ، فمثل هذا الاستقلال ليس الا من وحى الخيال .

وعلى هذا فهم يرون أن الواقعية الاشتراكية اى هذا البنـــاء العلوى تقوم على الانتاج الاشتراكى ، وواجب عليها ان تشارك فى تقوية دعائم هذا

---

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤ .
(٢) ايفان انسيموف ـــ ترجمة كمال عطيـــة مجلة الآداب اغسطس ١٩٦٥ ص ٤٧ .

الانتاج ، وليس هناك انفصال بين البنائين «العلوى» و«القاعدى» وانما معناه ان الفن لاينفصل عن القضاياالقائمة بين الناس ، والفن علىذلك عليه ان يستوعب هذه القضايا ، ويعطيها تشخصا وأنموذجا عن طريق التعبير عنها ، وتمثلها فنيا .

ويقول انجلز : «أعتقد ان الاتجاه يجب أن يبرز من الموقف ومن العمل نفسيهما دون أن يصاغ صياغة صريحة وليس على الشاعر أن يقدم الحل التاريخى جاهزا لمستقبل الصراع الاجتماعى الذى يصفه»(١) .

أى أن انجلز لا يؤمن بالفن الصحيح الا فى خدمة الهدف السياسى والا يجعل الفنان فى الوقت نفسه من ذاته النبى المنتظر الذى يقدم من جعبته الحلول الجاهزة للمشكلات ، بل لابد أن يلقى بكل ثقله فى عمله الفنى الذى ينير الجوانب المختلفة باثارة شحنات من الانفعال والانتباه تؤدى أثرها فى نهاية الامر الى التغيير المنتظر .

ويحذر جون فريفيل من عكس هذا الاتجاه قائلا «وهناك اتجاه ذو طابع آخر ، فهو بدلا من ان يبرز من العمل الفنى ذاته فان المؤلف هو الذى يعبر عنه وبدلا من أن يحتجب وراء الحياة تراه يصدر عن نظرية متخيلة سلفا ، وبدلا من أن يبدى الخافى يبذل جهده للبرهنة عليه ، هذا الاتجاه يحيل الواقع دون مراء الى فكرة مثالية ويشوهه ، ولا تصبح الاعمال الفنية مرآة تعكسه ، ولكنها تصبح تعليلا له ، لقد حارب فلاسفة الواقعية هذا الاتجاه لانه يقضى على الحقيقة وعلى الميزات الفنية للعمل الادبى ، وينعى انجلز على حركة «المانيا الفتية» انها بنت مجدها الادبى على اتجاه سياسى» (٢) .

فالواقعية الاشتراكية التى تمثل الفن الحقيقى على حسب المعتقد الماركسي يجب أن تستمد مقومات وجودها من تموجات الحياة اليومية المعيشية ، ثم تقوم بصقل هذه الحياة اليومية الكادحة وصبغها بالصيغة الفنية .

---

(١) مجلة الآداب اغسطس سنة ١٩٦٥ من مقال «حول الواقعية» بقلم عدنان صنادق .

(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤٥ .

وعلى ذلك فبالرغم من «فوقيتها» فهى ممتدة عبر الحياة «التحنية» وعن العوض فى حياة الانتاج .

ويرى الماركسيون ان الاثر الفنى تتوقف أصالته ونبله على مدى اسهامه وتعمقه فى الحياة الطبيعية ، وكذلك الحياة الاجتماعية ، ويرون ان هذا هو أساس الحركه الواقعية فى الفن .

ويرى الواقعيون الاشتراكيون أن ذلك ينجى الفن من مثل ما يعانيه الفن فى المجتمع الراسمالى — على حسب معتقدهم — من الضياع والانفصال عن الجماهير وعدم الالتحام بالشعب ، ويرون أن الراسمالية تقيد الفن وتجعل منه فنا مفجوعا شائها مزعجا .

وعندما يرد عليهم بوجود روائع من الفن عند كثير من الفنانين الغربيين مثل شكسبير وبيرون رجونه وغيرهم مثلا ، يردون بأنه اذا «نبتت الروائع الفنية فى تلك التربة الفقيرة» ؛ فهى أشبه بالزهرات التى تنبثق كالمعجزات من شقوق الحجر المرصوف فى فناء المصنع(١) .

وعلى ذلك فالفكرة السامة هى أن المجتمع الاشتراكى حين يكفل المساواة بين افراد المجتمع لا تكون هناك مسافة تخلف بين التاريخ والمجتمع ، وتزداد اوقات الفراغ ، حين تقل ساعات العمل الذهنى وتقوم بينهما علاقة وشيجة فاذا بنا أمام تكنيك فنى متلاحم عن اشتراك الجماهير عن وعى وعن ادراك للثقافة والفن مما يضمن انطلاقها الى آفاق بعيدة .

ان أهمية المنفعة فى الفن فى جعله أكثر ثراء وخصوبة على أن يكون المقصود بالمنفعة معناها الاشمل الاعم وهو تحويل ذلك العنصر وتطويره تبعا لوجهة النظر البروليتارية .

فأى تغيير يطرأ على اساسيات اى نظام اجتماعى يستتبع ذلك التغيير تغييرا مماثلا فى المثل والقيم الفكرية .

وان كنا نلاحظ كما سبق أن الماركسيين لا يريدون محو اى ايجابية للبناء الفوقى ، ويقولون انه ليس مجرد انعكاس للتطور الانتاجى والاقتصادى . بل يرون انه يؤثر أيضا على الحياة الاجتماعية من ناحية تدعيم أساسها .

---

(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٧٣ .

وعلى ذلك فالواقعية الاشتراكية بجانب اهتمامها بأهمية البناء التحتى وجعله المحور الاساسى للبناء العلوى ، فان دعاتها يرون — ولعل ذلك بدافع من الرغبة فى المرونة — أن الانتاج المدى وتقدمه لا يعنى فى الوقت نفسه ضرورة تقدم الفنون .

فهناك ايمان بالمبدأ العام وهو ان تطور الفن تابع لتطور المجتمع ثم يختلفون فى التفاصيل وهى ان هذا التطور لا يسير على نسق متساوق ، ويعللون لذلك بأنه لابد من وجود أسباب حقيقية وراء ذلك لها أصل اقتصادى أو أجتماعى ولكن ابعاده ومعالمه ضاربة الى أبعاد تاريخية عميقة ليست على قدر متساوق .

والمفهوم الواقعى الاشتراكى يؤمن بأن المحتوى الفكرى الاشتراكى هو الذى يمنح الفن الحياة ، وبمدى تشرب هذا الاثر الفنى للافكار الشيوعية ولافكار الحزب يكون درجة قربة من النجاح .

وعلى ذلك فالفن يكون ملتزما من الوجهة الشيوعية اذا عرف مساره الحقيقى اذا تدخل فى المجتمع كقوة ثورية تعمل على منحه العطاء الثورى ، وحتى اذا أصبحت الشيوعيةتضم العالم اجمع فان طبيعية الفن الثورية ستظل بارزة وان كان المحتوى سوف يتغير بالطبع .

ولكن فى وقتنا الحالى ما دام العالم منقسما الى معسكرين ، فالفن يعبر عن روح هذا العصر .

فليست الواقعية الاشتراكية مجرد تقديم صورة نقدية للماضى ولكنها أساسا تؤكد انتصارات الحاضر وتعمل على تثبيتها .

وهم يرون أن هذه الواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية النقدية لما تحويه — على حسب المعتقد الماركسى — من اتجاه ايجابى فى معالجة مشكلات المجتمع وقد سميت فى احدى فتراتها لذلك باسم الواقعية الثورية ثم صارت الواقعية الاشتراكية لما تعتمد عليه من اتكاء فلسفى يتصل بالفكر الماركسى كما اتضح .

ولذلك فهم يعيبون على الواقعية النقدية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر انها تكتفى بالحديث العاطفى على آلام الانسان وأحزانه وهمومه فقط ، وهم يرون أن نظريتهم تعمل على اضاءة الحياة عن طريق القضاء على المشكلات الاجتماعية بواسطة الواقعية الاشتراكية .

من المعروف انه بعد انتصاف القرن التاسع عشر بقليل برزت الواقعية النقدية ترتكز على مجموعة من المبادىء خلاصتها نقد الواقع بحياد تام والبعد عن خيالات المذهب الرومانسى وتجنيحاته ، وقد اتخذت لذلك من الواقع ميدان عملها مع التحديد المتقن للاشياء ، والبعد عن التهويمات ، وقد اهتمت بالمشكلات الاجتماعية .

فالواقعية النقدية التى برزت عند الادباء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وعلى رأسهم بلزاك Balzac ترى أن مهمة الفن هى استكشاف واقع الانسان الذى كان فى نظرهم واقعا اليما مشوها ويائسا . واعتنق هذا المذهب بعد بلزاك موباسان Maupassan

وفلوبير Flaubert ثم اميل زولا Emile Zola، الذى وصل بهذه النظرية التشاؤمية الى مداها .

ومن الواضح أن تصوير جوانب البؤس أو الشر فى المجتمع انما لا يقصد به الاغراء بهما او الدفع اليهما بل لاستكشاف الواقع الحى لمكان الانسان فى هذا الكون .

ومما هو جدير بالنظر أن بلزاك قد تعرض لمجتمعه بالتحليل والغوص فى اعماقه واستكشف الوحوش التى تستكن فى اعماق النفس والتى تجد مرتعا لها فى المجتمع الرأسمالى المجتمع الحقود الانانى الذى لا يشعر بخزى ولا عار .

وقد تنبأ بلزاك فى قصته «الفلاحون» بأنهم سيحلون محل البرجوازيين كما حل هؤلاء محل نبلاء الاقطاع . «كان قلب بلزاك وعقله واحساسه فى ثورة على نظام عصره ، ففى قصة «الاحلام الضائعة» يصيح المدعو «فوتران» الذهب الذهب ، نعم الذهب هو دين دساتيركم ، بل انه أوضح منهجه فى مقدمة الكوميديا الانسانية La Comedie Humaine حيث يقول ، ليست شخوص القصة هى التى تتضخ وحدها فى بحث اختيار النماذج الموفقة ولكن احداثها تحتاج الى ذلك أيضا ، فهناك مواقف ومظاهر نموذجية معينة تتكشف لنا فى مختلف نواحى الحياة» (١) .

---

(١) جون فريفيل — ترجمة محمد مفيد الشوبانى — الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٤ .

وبالرغم من ان بلزاك كان حريصا على فكرة الملكية والايمان بها، فانه قد تخطى بشفافيته اسوار عصر الاقطاع الذى احاط به من كل جانب .
وقد اشترك مع بلزاك فى نقد المجتمع وفى تصوير شقاء الطبقة العاملة: أميل زولا وفكتور هوجو فى قصته «البؤساء» وزولا فى «طبيعية» حيث يعرض الانسان عريان بلا تزويق يشرح النفس الانسانية فى صدق واصالة .

وان كان مما يعيب زولا انه كان يدعو لدراسة طبائع الناس كما تدرس الفلزات ، ويرى إنه ليس من غرضه الدفاع عن سياسة او عقيدة انما هو مجرد ملاحظ على ان يترك مهمة استخلاص النتائج من ملاحظاته الى غيره ، فالعمل الفنى عنده مجرد تصوير للمجتمع وتحليل للنفس البشرية وما بها من اهواء ورغبات .

الواقعية النقدية فى بعض مواقفها تقف فقط على الجانب المظلم من الحياة الانسانية ولا تتخطاه وان كنا نستطيع القول بأنها من ناحية استكشافها عيوب المجتمع ومثاليته وشروره قد أدت نوعا من المشاركة الفنية الجادة ، ولكنها قد وقفت عند هذا الحد بدون ان تحاول مد الانسان بحبال الامل أو بمراكب الانقاذ .

وتعيب الواقعية الاشتراكية «المذهب الطبيعى» بحجة انه اذا كان الاثر الفنى خاليا من التعميم الواقعى فسيكون عاجزا عن قيادة الانسان وحل مشكلاته ومع ذلك فهم يحكمون على المذهب الطبيعى بأنه نتاج خالص للوجدان البرجوازى لان الفن الواقعى هو القادر فقط على تبديل الوجدان تبديلا ثوريا .

يقول شيفين : «ان الفن كأبداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب افكارنا أو على العكس فى ادانة ما يناقض هذه الافكار آدانتها دون رحمة أو هوادة . ان القوة المعطية للحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى اساس ازدهار الفن فى الواقعية الإشتراكية التى تسير قدما على اساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى الذى يقوده فى

عملة التاريخي المبدع عبقرية لينين وعبقرية ستالين نحو بناء الشيوعية »(١)

وكذلك يتوجه النقد الى المذهب الطبيعي بأنه كان من الممكن له ان يفوز بالنجاح لو قام بالربط بين جشع الاغنياء وفقر الفقراء ، وبين ان هؤلاء سبب شقاء هؤلاء ، بل انهم جعلوا شقاء هؤلاء ناتجا عن عيوب متوارثة .

ومن هذه التوطئة تتخذ الواقعية لنفسها مدخلا تدعى منه انها اكملت ذلك النقص وقضت على السلبية والعدمية ، وانها هي التى غيرت هذه النظرة التشاؤمية ، وراحت تنقب فى صحراء الانسان على منابع الخير والامل ، وجعلت النزعة التفاؤلية هي الارض الصلبة التى يقيم عليها المجتمع الشيوعي دعائم كيانه فتحولت الواقعية من نظرة تشاؤمية الي نظرة تفاؤلية .

فجوهر الواقعية الاشتراكية هو التضاد المطلق بينها وبين الواقعية النقدية لان هذه تكتفى بمجرد النقد بدون التدخل او محاولة التدخل فى ذلك الواقع بل تكتفى بمجرد القاء نظرة تأملية أو فوتوغرافية ولا تزيد ، ولا تهتم بالمعاونة فى اصلاح ذلك الواقع كما يرى الماركسيون .

كما انهم يدينون الوجودية بأن هذه تهتم بالفرد فى مواجهة الكون والواقعية الاشتراكية تضع فى حسبانها موقف المجتمع ازاء هذا الكون .

ومع كل هذا الجدل نستطيع القول بأن الخطوط المذهبية للواقعية الاشتراكية التى اتضحت بصماتها مع بداية القرن العشرين قد اخذت من الرومانسية واخذت كذلك من الواقعية النقدية ، فأن اهتمامها قد انعكس على التاريخ وعلى الاداب الشعبية وعلى الخيال الذى حورت فى مفهومه بما يتساوى وفلسفتها فيما يقوله لينين : «المعرفة ليست انعكاسا فى مرآة بل هى «فعل» معقد فعل من عناصره امكان التحليق بالخيال خارج الحياة بل امكان تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة لان فى التعميم الاكثر بدائية بعضا من الخيال فى أكثر العلوم حداثة» (٢)

---

(١) ج يند وشفين — علاقة الفن بالواقع — منشورات الفكر الجديد — بيروت ترجمة د ، فؤاد ايوب ص ٣٢

(٢) ماركسية القرن العشرين — روجية جارودى — ترجمة نزية الحكيم — دار الاداب ص ١٦٢

ومما يؤكد ان الناحية النظرية والتطبيقية في الفكر الماركسي كانت اساسا ملزما للادباء ماجاء فى دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى للاتحاد السوفيتى بمناسبة العيد المئوى للينين وفى ذلك جاء «قد تبت ان البرنامج اللينى للثورة الثقافية مساهمة فى النظرية اللينية» وفى «التطبيق الثورى» وقد اعتبر الحزب دائما ان النشاط الروحى فى المجتمع الاشتراكى جزء لا يتجزأ من قضية الحزب كله وللطبقة العاملة بأسرها والمبادىء اللينية الخاصة بالمشايعة فى الادب والفن وشعبيتهما كانت اساسا لحشد أفضل قوى المثقفين الفنيين حول الخط الايدلوجى السياسى للسلطة السوفيتية فى موقف لينين من النشاط الروحى يمزج الاهتمام بالموهبة والسعى الابداعى مع مبدئية المواقف الايدولوجية السياسية مع وضوح الضروريات الاخلاقية الجمالية» (١)

ولم يكن ذلك البيان جديدا على الفكر السوفيتى ففى ١٩٢٤ قرر المكتب السياسى للحزب الشيوعى قرارا جاءت به هذه العبارة «المجتمع الطبقى لا يوجد فيه فن حيادى ولا يمكن ان يوجد»

ويصر الماركسيون على اعتبار الفن فى المجتمع البرجوازى نمطا تافها من الدعاية الرخيصة للرأسمالية وهم يتناسون أدب ديكنز مثلا وملاحظاته على الاحوال الاجتماعية وينسون الحديث عن «بنات الهوى» والعطف عليهن فى ادب اسكندر ديماس كما فى روايته «غادة الكاميليا» .

فى قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى تجىء هذه العبارة «تعتمد الواقعية الاشتراكية على التقاليد الواقعية وتجعل اساس الابتكار الفنى هو ادراك الفنان للحقيقة الموضوعية لا لخيالاته الذاتية الشخصية ، اما الشىء الذى يقرر درجة الانتاج الفنى والادب الواقعى ، فهو ما فى الصور الفنية من قوة وقدرة على تدعيم الحياة الاشتراكية .

وهذا القرار اتخذ حين تولى ستالين امور الحكم فى روسيا .

بل اننا نجد فى اثناء ثورة ١٩٠٥ نجد لينين يطلب صراحة من الكتاب

---

(١) المجلة السوفيتية عدد يناير ١٩٧٠ من مقال عنوانه «دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى للاتحاد السوفيتى .

اتخاذ موقف منحاز ، وان يخدموا الفكر الماركسى بالاهتمام بالطبقات الفقيرة فهو لم يكتف بمثل ما طالب به العجز عام ١٨٨٤ بمجرد المطالبة بزعزعة تفاؤل البرجوازيين ، بل يقول : «المهم كذلك ليس ما يعطيه الفن لبضع مئات من الناس ، وحتى لبضعة الاف من مجمل السكان الذين يعدون بالملايين ، فان الفن يخص الشعب ويجب ان يمد اعمق جذوره الى أعمق اعماق الجماهير الكادحة الفقيرة يجب ان يكون مفهوما لهذه الجماهير ومحبوبا منها ، يجب ان يوحد احساس هذه الجماهير وفكرها وادارتها وان يرفعها يجب ان يوقظ فيها الفنانين ويطورهم» (١)

ونجد بيان المستقلين سنة ١٩١٢ يندفع موضوعه يقولون فيه : «ونحن وحدنا نمثل وجه عصرنا .. من سفينة العصر اقذفوا بوشكين ودوستوفسكى وتولستوى فى عرض البحر» .

وفى عام ١٩٤٥ اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى قرارا خطيرا مؤداه الدعوة الى التشديد فى معاملة الذين لا يلتزمون بالواقعية الاشتراكية ورأوا فى هذا القرار ان كل عمل فنى لا يساعد على انتصار الثورة الشيوعية انما هو عمل ضد الاخلاق ويتنافى معها ، وان ذلك يعتبر عملا اجراميا .

وهم يرون ان الواقعية الاشتراكية هى الوجه الشجاع النبيل للفن لانه يخدم مصالح الامة . والفن من الناحية المقابلة من المعسكر المضاد فن ذو وجه جبان ، فن برجوازى يختفى تحت قناع الفن الخالص لانه يخدم قوى الشر والضلال .

وحين ننظر الى البيان الشيوعى نراه يتهم البرجوازية بأنها سخرت الادب والفن فى خدمتها مع تذكرنا فى الوقت نفسه أنهم يريدون ان يكون الادب والفن فى خدمة الشيوعية .

ويدعو لينين الى فن جديد من نتاج المجتمع البروليتارى فيقول : «يجب ان ينمو الفن الجديد فعلا ، الفن الشيوعى العظيم الذى يخلق شكلا

---

(١) لينين فى الثقافة والثورة الثقافية - دار التقدم - موسكو ١٩٦٨ ص ٢٢٨

مناسبا لمضمونه ، وفى هذا السبيل سيترتب على «مثقفينا» حل قضاية نبيلة على جانب هائل من الاهمية» (١)

فالفن فى يد الواقعية الاشتراكية طريق نورى لتفسير النفس الانسانية لانه يصهر الوجدان «فالانتقاء نفسه الذى يقوم به الفنان لبعض احداث الحياة وتفسيرها امر على قدر كبير من الاهمية لانه يزرع فى فكر الانسان نظرة معينة عن العالم وهذه «النظرة على العالم» تقرر فى آخر تحليل فعالية الانسان» (٢)

وكلما كان الفن واقعيا كان عظيما ، ولا يلزم من ذلك ان يعتمد الفنان على وقفات بطولية مصطنعة ، بل على الفنانين فقط ان يبرزوا العناصر الحيوية وافضل صفات الشعب السوفيتى .

بل ان لينين فى مقاله «عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى يؤكد صراحة ضرورة تمييز الفن فى النضال ضد نظرية الفن للفن .

ويقول انه فى وجه العادات البرجوازية ، فى وجه الصحافة البرجوازية ذات الملكية الخاصة والمتاجر بها ، فى وجه الاحتراف والفردية الادبية للبورجوازيين ، فى وجه «الفوضى الارستقراطية» والجشع الارستقراطى ينبغى للبروليتاريا ... الاشتراكية ان تشن مبدأ الادب الحزبى وان تطوره وتضعه موضع التنفيذ بصورة تامة كاملة ما امكن . ينبغى للنشاط الادبى ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة (٣) .

ويحاول بليخانوف «منطقة» فكرة سيطرة الدولة على الادب بحجة مؤداها «ان الجميع يفعلون ذلك ، ان صح هذا المفهوم من قوله : «ان كل سلطة سياسية تفضل دائما الفن النفعى ان اهتمت بالإدب وهذا معقول لان مصلحتها تقضى بأن تسخر كل المذاهب الفكرية لخدمة القضية التى تخدمها هى نفسها ، وبما ان السلطة السياسية التى تكون فى بعض الاحيان ثورية ، وتكون فى أغلب الأحيان محافظة ان لم تقل رجعية . فمن الواضح ان من الخطأ الظن بأن وجهة النظر النفعية فيما يختص بالفن ، هى وقف

---

(١) البيان الشيوعى — دار التقدم — موسكو — ١٩٦٨

(٢) ج يند شفين «علاقة الفن بالواقع» ص ٢٨

(٣) لينين — المؤلفات الكاملة — الطبقة الروسية الثالثة — المجلد الثامن ص. ٢٨٧ وانظر ج يندروشيفن «علاقة الفن بالواقع — ص ٢٣٠ .

على الثوريين بشكل حصرى أو على من يحملون الافكار التقـــدمية من الناس بشكل عام» (١)

بل ان ج نيد وشيفين يرى ان «مبدأ الروح الحزبية والفن يشــكل اساس نظرية تطور الفن فى شروط الحـــركة الاشتراكية الثورية ، وانه يلقى نورا على الواقع التـــالى الا وهو ان الايدلوجية تتخــذ فى شروط النضـال الطبقى شكل التحيز» (٢)

ويقول أيضـا : «ان الفن مثله مثل كل ايديولوجية ســلاح للنضـــال الاجتماعى سلاح للنضـال الطبقى : وهكذا فانه على الدوام تعبير مباشر أو غير مباشر واع أو غير واع للمصالح العملية الخاصـــة بجماعات اجتماعية معينة . الفن يعبر على الدوام فى صــــورة عن افكار ومطـــامع واراء واحاسيس هذه الطبقة أو تلك هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك» (٣)

يقول ستالين فى كتابه «حول الماركســية فى علم اللغة» متحدثا عن هذه العلاقة «ان البناء العلوى نتاج القاعدة ، ولكن هذا لا يغى انه لا يفعل سـوى ــ عكس القاعدة ــ فهو اذ يصبح كائنا يصير قوة فعالة هائلة يساعد قاعدته بفاعلية على اتخاذ شكل معين ويوطدها ، وفعل كل مافى وسعه كى يساعد النظام الجـديد على الاكتمال ، ويقضى على القاعــدة العتيقة فى الطبقات القديمة» (٤)

ويؤمن الفكر الماركسى بما يسمى بنظرية الانعكاس المترتبـــة على القاعدة السابقة فهم يرون ان الفكر يخلق العالم ولا يعكســه فقط ، وحين يعكس الفكر الواقع نلاحظ انه يتيح لذاته القـدرة على التدخل المبـاشر فى الواقع ، وعلى ذلك فأن فعل الانســـــان وقدرته الفعالية ، انما هى قدرة غائية ، فقبل البدء فى عمل ما ، لابد وان يكون قد خطط منهجيته الخاصة به .

وفى نهاية الامر يعتقد الماركسيون ان فردية الفنان ــ بالرغم من هذا

---

(١) بليخانوف «الفن والحيـــاة الاجتماعية» ــ ترجمة احســان حصينى ــ دار ابن الوليد ص ٧٤

(٢) ج نيد وشيفين ــ علاقة الفن بالواقع ص ٢٣

(٣) السابق نفس الصفحة . (٤) حول الماركسية فى علم اللغة .

الالتزام الجبرى — مكفولة وبالرغم مما يقوله نقادهم من أن الفنـــان يذيب ذاتيته فى بوتقه وأقعه الذى يقبع على تصويره ، ولكنهم يضيفون الى ذلك ان الفنـــان ماهو الا جزء من عملية البنـــاء الشيوعى ، وهو لذلك عليه ان يمكس بأمانة وصدق فى فنه حياة الشعب وسيؤدى به هذا البحث الدءوب الى السير قدما نحو الطـريق الاصيل للواقعية الاشتراكية التى لا يستطيع الفنان ان يبتعد عنها ، أو ينتج فى غير ظلها لانها حياة بلاده وشعبه .

مفهوم الالتزام فى الفلسفة الوجــودية :

واذا كنا قد عرضـــا لمعنى الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين فأننا بصدد دراسة الاسباب الفلسفية للالتزام فى الفكر الوجودى وهو قد ارتبط بفلسفتهم تجاه مفهوم الوجود والكون .

ولذلك فأن عرض هذه الفلسفة يستتبع شرح وجهة نظرها فى معنى الالتزام كما تراه .

يرتبط التزام الفنان فى مفهوم الوجــوديين من فلسفتهم الوجوديـــة ولذلك نعرض لها من حيث صلتها بالالتزام ، وهى تشتق أصلا من الوجود « Exixtence » اى الكينونة المحســـوســـة التى تسبق المـــاهية « Essence » ومقصودها كما كان عنـــد هيجل Hegel ماقد كان ، وفى مفهومهم انه لما كان اعتبار نمطية مسبقة للطبيعة الانسانية غير صحيح وغير موجود فكل موجود يستطيع وضع ماهيته فى اثناء حياته .

فالوجودية تعتبر وجود الانسان هو الجوهر الحقيقى المطلق وهـــذه بلاشك من اثر ديكارت (Descarte) أيضـــاحين عارض بالشك فكرة الماهية فى (الكوجيتو) انا افكر اذا انا موجود. .Je pense donc Je suis

فأساس الفلسفة الوجودية يكمن فى ان الوجود ســـابق للماهية L'existence et avant l'assence فهى تصدر عن ذاتية الفرد مخالفة بذلك المادية الجدلية التى تنظر الى الناس كأنهم اشياء ، على انهم مجموعة انعكاسات جبرية لا تتفرد بأى شىء عن مجموعة اى صفات أو ظواهر اخرى

يقول بيير هنرى سيمون : «ان كلمة وجودية التى يجب ان نطلقها من حيث معناها الاصلى على كل تفكير منهجى ينطلق من تحليل الوجود بحسب ما يتصوره الوجدان تحولت فجاة خلال عام ١٩٤٠ وما بعدهـــا الى الدلالة

على اعنف حركة ادبية تميز بها العصر ، وهى الحركة التى تنزع الى تصور الوجود والى الاحساس به كعبث فاجع» (١)

ونستطيع القول كذلك بأن فكرة كيركجورد Kier Kegaard (١٨١٣ — ١٨٥٥) الفيلسوف الدانمركى الذى طالب بأندماج الشخصية الانسانية فى الجماعة بحجة ان الفرد ليست له مقومات ذاتيه الا وسط الجماعة ، ثم جابريل مارسيل Gabrile Marcel الفيلسوف الفرنسى الذى طالب كذلك بتعميق الصلات بين الذات وبين سواها من الذوات الاخرى كانت هـــذه المقدمات الفلسفية ممهدة لسارتر الذى جعل البحث الفلسفى ينادى بفكرة «السقوط» سقوط الانســـان فى العالم وانه قد القى فيه ، وكما سقط فيه سقطت عليه كذلك افكاره ، وعليه ان يحقق وجـــوده ويتعرف عن طـــريق الاحتكاك بما حوله وبالعالم الخارجى فيصنع صفاته .

وعلى ذلك فلا يوجد شىء خارج التفكير ولا شىء ســابق عليه وسارتر يعطى للادراك حرية تامة مع اعطاء الاهمية والثقل للواقع (٢) .

وقد وصل سارتر الى الاعتقاد بنفى الالوهيـــة وان الوجود يجب ان يخلى من اعتباره وجود الله L'existence de l'Homme exciut l'existence de Dieu

واصرار سارتر على ان الوجود يسبق الماهية يرجع الى رغبته فى تحرير الذات مما تراكم عليها من قيود المجتمع الذى يستبد بها ويقيـــدها ، والانسان يعى حريته حين ينزع نفسه من عادات وتقاليد المجتمع وهو فى هذه اللحظة يحدد موقفه الحاضر ، ويتخذ بأختياره طريق المستقبل بالتزام حر فهو حيـــال «موقف» Situation يشعر ازاءه بالقلق الذى يدفعه الى الالتزام «وهذا الالتزام طوعى لاقسر فيه» .

وعند ما يكتشف الانســـان الملتزم ذاتيته أى يكشف وجوده الفردى يكون فى الوقت نفســه مكتسبا معه وجود الاخرين بمعنى اننا ندرك انفسنا فى مواجهة غيرنا ، وفى هذه الفكرة يرد الوجوديون على دعوى الماديين فى

---

(١) تاريخ الادب الفرنسى فى القرن العشرين — ترجمة نبيه صقر طبع لبنـــان «عويدان» ص ٣٦٤

(٢) La Garde et Michard. Paris p. 593.

زعمهم ان الوجودية تعمل على قطع كل صلة للافراد بعضهم ببعض وعلى ذلك فالالتزام فى اصله فردى ولكنه يتحول تلقائيا ليصطبغ بلون جماعى .

ونجد توضيحا لهذه الفكرة فى مسرحية سارتر «جلسة سرية Huis clos » فهى تقدم احدى دعائم فلسفة سارتر وهى ان الانسان هو «الموجود لذاته» .

وفى الوقت نفسه «الموجود للغير» Le pour outrui

اى ان الموجود لذاته لا يقوم وجودة الا بالغير ومع الغير مع ملاحظة ان الوجود كذلك لا يكون الا فرديا فأنا موجود قبل ماهيتى وانا اخلق صفاتى واعمالى .

وانا كذلك مجبر على ان اكون حرا ، فالانسان ليس شيئا اخر سوى حريته (١) Le persoпne n'est riend فالحرية تقوم عند سارتر على ان الانسان هو الخالق المستمر لحريته وبالتالى لذاتيته ولعنة الانسان أو لعنة وجوده هى الحرية لان هذه الحرية تدفعنى لان اعمل ما أشاء واقوله كذلك على أن اكون متحملا مسئوليتى فيما اعمل اى ان الحرية ممارسة لانها تتم من خلال الموقف والانسان هو مستقبل الانسان ، والانسان هو المسئول ومقيد بمسئوليته وهنا مشكلة الحرية . . كما ان الصانع له تأثير على المادة كذلك الانسان له تأثيره على الواقع بواسطة العمل ، فالفعل الحقيقى هو ما يتحمل فيه وجوده أو موقفه ويتعدى هذا الموقف بالعمل فأعمالنا وافعالنا هى التى تحكم علينا «فالحرية تؤخذ كقيمة ونداء ، كينبوع لكل قيمة ، فحتى العمل الفنى قيمته لكونه نداء» (٢)

وتبدو اثر هذه الفكرة فى مسرحية سارتر الذباب Les Mouches حين يقول اورست لاليكترا : أننى حر يا اليكترا انقضت على الحرية انقضاض الصاعقة أو عند مايقول جوبيتر لاورست : وبعد ؟ أينبغى ان أصفق اعجابا بالشاة التى فرق الجرب بينها وبين القطيع أو للابرص المحجوز فى حجرة؟ .

---

(١) La Garde et Michard p. 594.

(٢) Situation. 11 p. 26

اذكر ياأورست : انك كنت واحـدة من تطيعى ترعى العشب فى حقلى وبين نعاجى ، وليست حريتك الا جربا يرعى جلدك الا منفى تحيط بك اسواره ـ فيرد عليه أوريست : صـدقت انها المنى ، بل انه يفضل حريته ويختارها لو تعارضت مع ارادة الله حين يقول أوريست مخـاطبا جوبيتر «انت الله وانا حر» .

والوجودية تعتمد على مفاهيم ثلاثة الحرية والمسئولية والالتزام ، وحيـاة الوجودى لا تحـكمها ولا تتدخل فيها اية صـفة جبرية أو قـدرية Fatalisme اى عدم وجود سلطة خارج الذات ، والحرية الناتجة من ذلك تعطى شعورا بالقلق Angoisse تجاه المسئولية التى يتحملها الوجودى وما تتبعه من التزام Engagement فالانسان مضطر لان يكون حرا وقد حكم علينا بالحرية Nous sommes condamniesetre

مع ملاحظة ان الاعتراف بذاتية الانسان لا يعنى حبسه داخل اطار ذاتيته بل هو ملتزم لنفسه وللاخرين كذلك يجب ملاحظة ان البحث عن الذاتية لا يعنى وجود نزعه برجوازية .

وكذلك فان حرية الاختيار لا تعنى فوضوية فبالرغم من ان هذه الحرية لا تشمل الافعال فقط ، بل تشمل العواطف والاحساس فانها ليست اختيارا الى فقط لاننى بهذا الاختيار ادعو الاخرين ليتخذوامثل قرارى الاختيارى .

وهذه الحرية الملتزمة ليست التزاما يصنع فيه الفرد كل ما يجب ، لان سارتر يعود فيطلب ان يسـائل الوجودى نفسه ، ماذا لو تصرف الاخرون مثلى ، اى ان هناك مراعاة للاخرين فى حريتهم .

فهناك مسئولية ضخمة تلازم فعل الاختيار لاننى لا اختار ـ حين التزم لذاتى فقط بل اختار لغيرى من الناس جميعا لاننى قد اعطيت ما اخترته قيمة معينة وامام هذه القيمة التى اخترتها كأننى اشير الى الجميع كى يتبعوها .

فعندما اختار الخير الصالح لنفسى يكون صالحا لغيرى ، وما دمت ادعو الناس عن طريق اختيارى فكأننى تحملت مسئولية عن الاخرين بسبب القلق والهم اللذين يصاحبان هذه المسئولية .

وعلى ذلك فالتزام الفرد ليس تجاه نفسه بل تجاه البشر جميعا ، سارتر يحاول اقامة تقييم جديد للوجود ومنحة قيما جديدة مع هدم كل ماسبق بناءه

على ان البناء الحياتى متصدع تماما ولن تجدى محاولات الترميم .

وتؤمن الفلسفةالوجودية بأن كل ماورثته الانسانية منمسائل عقائدية انما هو ميراث لا جدوى منه بل انها مسائل تعوق حياة الفرد وتؤخر تقدمه فهى هنا تتفق مع الفكرة الماركسية ولكنها تختلف عنها فى الخطوة الثانية فالوجودية قد وضعت ثقلها بجانب فردية الانسان بخلاف الماركسية .

وقد اعتبرت ان هذه الفردية هى مكونة المجتمع وهى اساس الفكر ومنبع الابداع الفنى ، ولكن الواقعيين الاشتراكيين يلغون دور الفرد ويرون ان ذاتيته لم تتأكد لانه كذات منفردة عاطل من اية قوة مجرد من كل قدرة لكن تجمعه مع تجمع الذوات الاخـــرى يعطيه قوة تكيف الحياة وتدفعها الى الامـــام .

ولذلك فهى تجعل الفرد قطرة ذائبة فى بحر المجتمع الذى يكون الصورة ـــ المتكاملة لوجوده ؛

كذلك تختلف الوجودية عن الواقعية الاشتراكية فى فلسفة الحرية الفردية فاذا كانت الوجودية تثق وتعتقد فى حرية الانسان ، فان الواقعية الاشتراكية حددت هذه الحرية للطبقات العاملة فقط ، ثم عادت وسحبت هذه الحرية عن طريق اشتراطها على هذه الطبقات من الموافقة على رأى الاغلبية اى الحزب .

أما الفلسفة الوجودية فتطلب ان يواجه الانسان نفسه حتى يتحقق وجوده وهو يلتزم تجاه ذاته واتجاه الاخرين ، وتنبه هذه الفلسفة الى ان الالتزام له اتجـــاهان ، اتجـــاه سلبى واتجـــاه ايجـــابى والاول يتضح فى الخضوع للاملاء الذى يفرضة الاخرون على الذات فيحقق ذاته عن طريق الذوب فى المجموع وعلى ذلك فهو جبان « L'âche » وسوف يفقد حريتة فى النهاية ، ويتحول من موجود لذاته الى موجود فى ذاته .

الوجود فى ذاته L'etre pour soi

الوجود لذاته L'etre en soi

والاتجاه الثانى التزام ايجابى ينتج عن الرفض لاية احكام ســـابقة وعليه فلنواجه الحياة بأنفسنا من غير معاونة خارجيـــة رافضين لكل المثل الجـــاهزة .

وسارتر يرفض الوجودية الفردية المنعزلة ، لانه ما دامت الذات

منغمسة فى الموقف وما دام وجود الآخرين يمثل المرآة التى يرى المرء نفسه فيها فلابد ان يجد الانسان له دورا فى اطار المجتمع وما دام هذا العصر هو عصر الثورات فالوجودية تستلزم المشاركة لا الانغلاق والمساهمة لا الانعزال .

وليست الوجودية كما يتهمها اعداؤها فلسفة تشاؤمية لانها كما يرى سارتر تحث الانسان على العمل ومشاركة الاخرين وترى هذا العمل أمل الانسان الوحيد وترى فى حثها على هذه المشاركة ان خطأ الفعل خير من براءة اللافعل .

فالالتزام يقوم على تحديد علاقة الانسان بالاخرين مع ملاحظة ان هذا التحديد تضمه مجموعة من القيود تقلل من مجال هذا الاختيار فالانسان مثلا لا يختار مولده ولا اسرته ولا بيئته ، ولكن هناك التزاما فى موقف يتبعه ادراك واع لكثير من القيم الانسانية والاجتماعية ثم يتجاوز المرء هذا الموقف ليعمل على تغييره الى ماهو افضل .

ولن يثبت هذا الوعى بتلك القيم الا اذا شارك المرء طبقته ومجتمعه فتآزر مع الجهود التى يبذلها نظراؤه . فالوجودية لا تؤمن بالانطواء على الذات واذا عمل المرء على تحقيق ذاتيته منفردا فبى تسميه متمردا والتمرد تصرف غير انسانى .

فالفلسفة الوجودية تبدأ برفض الفلسفات التجريدية العقلية وترى أن منهجها هو الوجود المحقق داخل الموجودات .

ولقد كانت ظروف مابعد الحرب العالمية الثانية تدعو الى زعزعة كثير من القيم المتوازنة ولم يجد كثير من الفنانين والفلاسفة معنى لكل الضحايا التى راحت من البشر فى هذه الحرب وباسم قيم كذلك ، وخلصوا من ذلك الى انه لابد ان تلك القيم قد عجزت عن تقييد ذلك الوحش الذى ابتلع كل القيم والمثل .

فجاءت الفلسفة الوجودية تقول انها ليست دعوة جديدة ، بل انها تؤكد واقعا وصل اليه البشر وأنها تلخص دعوتها فى الانكار لكل الموروثات الروحية والاخلاقية ، وترى ان الانسان هو الموجود الذى عليه تحمل مسئوليته كما ان عليه ان يجعل سلوكه فى اطار مصالحه المتشابكة مع

مصالح الاخرين وترى كذلك ان الفعل هو طريق الانسان لتحديد مسار هذا السلوك .

والادب الوجودى نموذج للقلق الوجودى الذى يملأ جوانب النفس الانسانية بعد ان تنخلص من جميع التركيبات الاجتماعية المتوارثة من عقائد وتقاليد ، وعلى هذه النفس الانسانية ان تسبر غور ذاتها لتستمد قوة حتى تستطيع مواجهة العالم .

وقد جعل سارتر من ادبه أدب التزام لموقف (situation) وهذا الموقف أخلاقى واجتماعى تجاه اى حدث سواء كان هذا الحدث فرديا أو اجتماعيا اى ان القيمة الاخلاقية والاجتماعية فى الادب هى فى الدرجة الاولى ثم تلى القيمة الفنية والجمالية .

وفى الوقت نفسه فان هذا الادب الملتزم يجعل مجاله الواقع ، فمن وجهة نظره ان الوجودية واقع لا قيمة له مع الوجود صراحة فى اصدار حكم على موقف مع اشتراط حرية هذا الحكم وصدوره عن تقدير شخصى ذاتى .

غير ان المتشيعين للفكر الماركسى يعارضون سارتر فى مفهومه الالتزامى ويرون ان هذه الحرية الفردية ضارة ، ويجب ان يكون الالتزام جماعيا اى خاضعا لارادة الجمهور فيقول محمود أمين العالم : « تعد الفلسفة الوجودية نكوصا بحضارتنا الانسانية لان الحضارة الانسانية ــ كما نعرفها ــ هى جهودنا الجماعية الواعية التى نتعرف بها على الضرورات المادية ونحاول بها السيطرة على هذه الضرورات وان نواجهها لخدمة الانسان ، والوجودية دعوة الى التفكك والتشتت والتحلل فى وحدة جهودنا الحضارية المتآزرة ... وعلى هذا فان ما ينادى به المذهب الوجودى من دعوة الى الفعل المطلق والحرية المطلقة انما هو فى الحقيقة دعوة الى وأد كل فعل وكبت كل حرية ، فالفعل الانسانى والحرية الانسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلان مع واقع مادى حى ولهما قوانينهما التى لا تحد من فاعليتهما ، لان الاطلاق اغفال عن قوانين الفعل وحدود الحرية ودعوة الى التسلط وسلب الاخرين حرياتهم وقدرتهم على الفعل السوى المتكامل» (١) .

---

(١) فى الثقافة المصرية بيروت ص ١٠٠

ولعلنا نلاحظ ان الكاتب قد نسي أو تناسى ان سارتر كما سبق قد حدد الحرية بانها لا تتعدى حرية الاخرين وان ذات الوجودى متصلة بذوات الاخـــرين .

والادب الوجودى يهتم لذلك بالسلوك الفردى لا للبطولة لأنها لا معنى لها فى هذه الفلسفة وسارتر يطلب من الـــكاتب ان يتحمل مسئوليته ويرى ان الكتاب البرجوازيين قد أصبحوا مغرون باللامسئولية .

ويرى ان المسئولية تلزم الكاتب اتجاها نحو الاحداث والا انغمس فيها.

Tous Les ècrivains d'origine bourgeoise ont connu La tentàtion de l'irresponsabite :
depuis un siècle elle est de traditiou dans la carriére de lettres(1)

والالتزام فى راى سارتر هو اتخاذ رأى الاحداث التى يعيشها الكاتب على شريطه احتفاظه بحريته الفردية فى الوقت نفسه اى ان التزامه تحيطه اخلاقية تمتد حتى تصل الى جميع المسئوليات البشرية عموما .

فالالتزام قائم على فكر واع غائص داخل اوضاع الفرد أو أوضـــاع المجتمع مع اختلاف نوعية الالتزام ومساره لدى كل فنان وترى دوريس نسج ان مشكلة الالتزام تتحدد فى مفهومها فى أن الكاتب يجب أن يخضع بارادته الفردية لارادة المجموع الذى يعيش فيه مع ملاحظة ان هـــــذا الاستسلام لارادة المجموع يجب الا يكون كاملا فعليه ان يصدر حكمه الخاص قبل كل عملية استسلام يقوم بها وهى فى الوقت نفسه تهاجم ادب سارتر وكامو لما يحتويه من عناصر اليأس وتراه مجرد هروب الى حالة من البراءة المصطنعة

وفى الحقيقة نجد ابطال سارتر يعانون من الصراع بين الوجود والعدم ويعـــانون من الشعور بالعبث وهم دائمـــا فى خطر ابتـــداء من روكانتين فى الغثيان الذى يفقد كل ثقـــة بما حـــوله الى ماثيو فى دروب الحـــرية

حيث يتاضل للوصول الى نفسه وهو يعرفان سبيلها هو حريته فقط الى اورست فى الذباب حيث تحمل مسئوليته ورفض الشعور بالندم الى جارسان فى الجلسة السرية .

---

(1) Situation. P..G.

حيث يتقلص ويتلاشى وجوده أمام الآخرين الذين هم الجحيم بالنسبة له الى هـوجو فى الايدى القذرة حيث يصر على الاعتزاز بحـريته وسط صراعه مع غيره .

والادب الوجودى يسمى كذلك بأدب المواقف بأعتبار ان الكاتب يقوم بتحديد موقفه بالنسبة لمشكلات عصره ، واستكشاف الموقف لا يحقق وجود الكاتب ، بل لابد لكى يتحقق وجوده من الصراع الذى يلتزم فيه بالمسائل التى تعتمل فى عصر مثيرة للقلق ، وبناء على وعيه الذاتى يتحتم عليه الاشتراك فى مشكلات مجتمعه فهو يصور العالم الذى يحيط به من كل زاوية واضعا فى مخيلته العمل على تطوير هذا العالم .

وبناء على هذا الفهم الالتزامى يصبح تصوير الكاتب لهذا العالم الذى نعيش فيه هو رسالته التى لا قيمة فيها لاى جمال شكلى يخلو من مضمون اجتماعى قائم على ركيزة الالتزام .

فسارتر يرى أنه حيث توجد مظالم فالكتاب مسئولون عنها وعليهم أن يسموا الشىء باسمه لان هذه حتمية توجد الشىء المسمى وتحيله الى حقيقة او كما يقول يجب أن تسمى الهرهرا ويضرب مثالا لذلك باضطهاد الزنوج فى امريكا ويرى ان هذه القضية ميته مالم تحيا على ريشة الكتاب الذين عليهم ان يكتبوا عنهـا .

كذلك نلاحظ ان التزام سـارتر السياسى لا صلة له بالتزام الواقعيين الاشتراكيين لان التزامه التزام بمشروعات ذاتية فى السياسة وفى الحياة الاجتماعية اى التزام فردى اما اصحاب الواقعيـة الاشـتراكية فالتزامهم مشروط بكل ما يراه الحزب الشيوعى والارتباط بسياسة محددة ارتباطـا تاما اى التزام يأتى من الخارج .

كذلك فهو يخالف اصحاب الواقعية النقدية المكتفية بتصوير شقاء الانسان المعاصر ، يخالفهم سارتر لانه رى ان الحيدة مستحيلة فى الفن ، لان الفنان حين يكتشف العالم ويدركه ويرى مافيه من شقاء أو مظالم فسوف يدفعه ذلك الى الثورة على تلك المظالم والعمل على تغييرها .

فالادب فى الفلسفة الوجودية تعبير عن الجوهر السياسى والجوهر الفلسفى وفى الوقت نفسـه نجد التفسير السياسى والتفسير الاجتماعى يؤديان الى الجوهر الوجودى الذى يتجاوب مع الادب ضـد المجتمع

البرجوازى وهو يقف مع كل الطبقات العاملة ، ولذلك نجد سـارتر ينتقد كتاب القرن التاسع عشر لانهم لم يقفوا بجانب قضية العمال ولذلك فهو يعلن اسـفه لموقف بلزاك من اللامبـالاة التى أظهرها تجـاه عـام ٤٨ وهى ايام الثورات التى استطت الـكثير من ملوك أوربا ، وكذلك يعيب شعور الخوف الذى اظهره فلوبير بل انه يرى فلوبير وبلزاك مسئولين عن حوادث الارهاب التى حدثت فى اثنـاء حكومة الكومنة ، «العمال» التى حكمت باريس من ١٨ مارس ١٨٧١ الى ٢٨ مايو من السنة نفسها لانهما لم يكتبا شيئا لمنع ذلك القمع فهو يعتبر أن الكاتب فى موقف من عصره .

بل انه يطلب من الكاتب على حد تعبيره ان «يعانق عصره» لانه صنع من اجله وصنع هو كذلك من أجله .

Elle est Faite Pour Lui et il est Fait Pour elle. P. 12.

وفلسفة الفن فى الفكر الوجودى ايضا تبدأ برفض المعتقد الماركسى الذى يجعل الفكر مجرد انعكاس للمادة ، ومن ان البنية العليا للمجتمع وليدة البنية الدنيا فيه ويرى الوجوديون ان ذلك تناقض واضح ، فاذا كانت الذات مجرد انعكاس للبيئة الدنيا فكأنها قد الغيت ولا معنى بعد ذلك ان يطلب الى هذه الذات ان تقوم بالغاء وجودها من اجل ان تصير موضوعية فلا يمكن ان يعامل الانسان على انه شىء من الاشياء .

الوجـودية انسـانية بمعنى أن الانسـان خـارج ذاته دائمـا ومتجاوز لها دائما ، والعلاقة بين تجاوز الذات وبين الذاتية هى ما يسميها سارتر بالانسانية أو الهيومانية الوجودية .

فالفكر الوجودى يعمل على تحقيق قيم يتجـاوزها محققا دائما مع الوعى بحريته التى سبق الحـديث عنها والتى تعنى استقلال الفكر أى وجود حرية ايجابية تعمل على تغيير الموقف ، ومعول هذه الحرية هو الفرد الذى يتمتع بوجود حقيقى على اعتبار ان الوجود الحقيقى خاص بالانسان لان الاشياء لا وجود لها الا بالادراك والانسان هو القادر على القيام بهذه العملية الادراكية فبوعيه الذاتى ومشاركته الآخرين يجعل موقفه الانسانى ذا قيمـة .

وعلى ذلك فالكاتب بوعيه بذاته يتحقق الوجود الذى يتكشف عن طريق المواقف مع التزامه فى الوقت نفسه بمشكلات العصر ، فعمله وعى مقنن

بفترة زمنية يستكشف فيها العالم ويعيد صياغته من جديد .

فجوهر العلاقات الانسانية هو الصراع وليس هو التعاون الا اذا خلا المجتمع من ةالطبقات ، وان أمل الانسانية انما هو فى هذا المجتمع الخلو من الطبقات وعلى ذلك فالبرجوازية التى تستغل الانسان آخذة فى الانهيار والتمزق لانها نموذج لمأساة البشر وتأخرهم وان طبقة العمال هم امل الانسانية وامل المستقبل .

والكاتب حين يسخر قلمه وفنه ليصنع به اشياء تافهة او لمجرد الزينة فهو بذلك العمل كانه يشير الينا ان هناك أزمة فى الكتابه .

وهذه الازمة ليست فى الكتابة فقط بل فى المجتمع كذلك بل ربما انها «اشارة ودليل على ان الطبقات الحاكمة قد حولته دون ان يشك اطلاقا نحو نشاط مترف مزخرف خوفا من تقوية الصفوف الثورية» (١)

ولذلك فسارتر يرى ان «الكتب فى «موقف» فى عصره وان لكل كلمة صداها ودويها ولكل صمت أيضا» (٢)

ويقصد سارتر بالموقف تلك العلاقة النابضة بين الانسان وبين بيئته وبينه وبين الاخرين فى زمان ومكان محدد .

فالموقف مكون من لحظة استكشاف الانسان لما حوله ومحاوله تجاوز ما يواجه حريته اى المشروع الفردى والموانع أو الوسائل التى تساعده يؤلفان ما يسمى الموقف .

فالكاتب أو الفنان ليس منطويا على نفسه ، بل انه منفتح على الاخرين داخل وحدة معهم لا تنفصم ، وموقفه الادبى له هدف ودلالة .

نحو هذا العالم المتوحد ، والكاتب فى هذا الصراع الذى يشارك فيه مع الاخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعى كامل يصور فيه هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقة من جديد .

وفى الوقت نفسه فأن طلب الالتزام من الكاتب ينبغى الا يجعلنا ننسى الادب كفن اننى اذكر بأن تأثير «الالتزام «فى الادب» الملتزم ينبغى

---

(1) Situation. P. 12
(2) P.13.

الا ينسينا «الادب» فى اى حال من الاحوال ، وبأن شـاغلنا يجب أن يكون خدمة الادب بعناصر دم جديد ، وفى الوقت نفسه يخدم الجماعة حين يعطيها الادب الذى يناسبها» (١) .

وفى الفصل الذى عقده سـارتر لمناقشة فكرة تأميم الادب لاحظ ان الادب يعانى عدة اخطار يهدده ، حين اصبحت السلطات الرسمية والصحف وكثير من الدوائر المتسلطة على الادارة تهتم بالادب باعتباره قوة تستطيع تسخيرها لخدمة مصالحها .

ويرى سارتر ان هذه خطورة يجب التنبيه اليها حتى لا تقع فى الخلط بين التزام الادب وتأميم الادب ، واننا يجب الا نفهم الالتزام على هذا المعنى والا تحقق ما يتهمه به خصومه من انه يريد اغتيال الادب تحت دعوى الالتزام .

فسارتر يؤكد انه (بدون شك ، عمل الكاتب حادثة اجتماعية ، والكاتب نفسه قبل ان يبدأ بامساك القلم للكتابة ، يكون مقتنعا اشد الاقتناع واعمقه بأن واجبه الاساسى ، وغرضه من الكتابة ، انما هو تحمله لمسئولياته وانه يكون مسئولا كل المسئولية عن جميع الامور ، عن الحروب الخاسرة ، وحروب كاسبة عن التمرد ، عن الردع ، عن القمع . وعلى ذلك فانه يكون متواطئا مع الطغاة ، اذا هو لم يقف طبيعيا مع المظلومين ، وذلك ليس بكونه ابدا وفقط كاتبا ، بل لكونه انسانا ، وهذه المسئولية واجب عليه ان يعيشها ويعيها» (١)

بل انه يطالب الكاتب ان يشق الطريق ليخلق الحاجات نحو الحرية والعدالة وان يرفض بشدة حشده فى عجلة السلطات لتحول الى آلة تخدم مصالحها .

يقول سارتر «عمل الكاتب ان يخلق الحاجة الى العدالة والى الحرية والى التكافل — فعليه بذل سعيه وجهده لارضاء هذه الحاجات بواسطة اعماله الفنية المتلاحقة والمتتالية» (٢)

---

(1) Situation. P 50
(2) Situatuin P. 51

وينفى سارتر عن «التزامه» تهمة الماركسية أو المذهبيـــة التى تعنى الواقعية الاشتراكية ، ويرد على من كتب اليه ان كنت تريد الالتزام ، فماذا تنتظر حتى تنتسب الى الحزب الشيوعى ؟ فيرد على تســـاؤل ذوى النفوس العدائية كما يسميهم حين يقولون : ما الحكاية؟ وما الامر ؟ الادب الملتزم حسنا هذه هى الواقعية الاشتراكية بأنهم لا يستطيعون فهم منحاه الالتزامى .

واذا كنا قد طالعنا نموذج الالتزام فى فكرسارتر فسنعرض الآن لرؤية هذه الفلسفة عند البيركامو Albert Camus باعتباره ممثلا الوجه الاخر للفكر الوجودى وتتركز فلسفته فى التمرد على الحياة ، وعلى ركيزة اللامعقول والثورة ، وكامو يرى أن التمرد هو احتجاج ضد كثير من المظالم ، ضـــد العبث ، وهذا التمرد عار فى الوقت نفســـــه من فكرة الانتقام ؟ ومحور هذه الفلسفة ينبع من اسطور سيزيف المعروفة .

وهو يبغى منهـــا فلسفة لعبثيته الحيـــاة ، فهى عبث لا طائل وراءه ، واننـــا ملقون فى هذا الكون بلا هدف واننا ضائعون ، نجد ونعمل ونعيش فى وجود عابث لا يحقق غاية ، وكلما حاول الانســـان حل هذا اللغز ، لغز الحياة وهدفيتها اضاع حياته وما وصل ، فهو يعيش مجبرا كسزيف يعمل بلا هدف وقد طبق هذه الفلسفة فى اعماله الادبية المختلفة ففى الغريب نجـــد بطلهـــا يذهب يـــوم وفاة أمـــه الى الشـــــاطىء مع صـــديقـــة له ويتعدم شعوره نحو امه ثم يقتل بلا ادنى سبب ولا احساس فهناك نوع من الازدراء للمسلمات الاجتمـــــاعية ، الفكرة نفسها نجدهـــا فى مسرحية كاليجولا Caligula التى كتبها ١٩٤٢ وسوء تفاهم Le Malentendu التى كتبها ١٩٤٤ واستمر التطور المحسوس فى منهجه فى الفـــكرة والفن حتى تبلور «الطاعون التى كتبها ١٩٤٧ ونجد أن كلمـــات الانســـان اللامعقول والتمرد ، والحرية ، لها رنين خاص تحت ريشة كامو» .

وهو يتســاءل هل هذه الحيـــاة تساوى أن يعيشها الانســـان ، وانه

---

(1) Situation P. 52

لا يوجد سبب عميق للحياة ، ولا معنى لهذه الحركات والعادات اليومية الرتيبة التى نقوم بها نحن البشر لقد بدات «الديكورات» تنهار وراح ينمو الشعور باللامعقول ، لا فائدة للعذاب ، رتابة الايام الحياة كلها تمر فى نغمه واحدة ، والطريق يتتابع بسهولة فى معظم الوقت ، هذا الاستكشاف يولد الشعور بالحرية وبغرابة الطبيعة ، ويملا العداوة للعالم ومعاداة الحياة كل يوم بدون بهجة ، أيام متتابعة بغباء ، واخيرا او بالتأكيد على وجه الخصوص ، الموت الذى هو بداية المغامرة التى تنبىء وتظهر لنا ذلك «اللامعقول» وتحت الضوء الميت لهذا الملل يظهر عدم الفائدة .

ان استكشاف الانسان للامعقول يسمح له ان يجعله يرى كل شىء بنظرة جيدة ، وهو حر بعمق ابتداء من اللحظة التى يعرف فيها بوضوح حالته وانه بدون أمل وبدون يوم تال .

وكامو فى كتابته عن «اللامعقول» بتفهم عدم جدوى مجهوداته التى لا أمل لها سيزيف جعل نفسه أعلى مما يستحق اعلى من الالهة الذين فكروا بانه لا يوجد عقاب اكثر فظاعة من العمل الذى لا فائدة منه وبدون امل ، ولكنه فى الوقت نفسه حين ينزل الى «السهل» يشعر بالتمرد والحرية وان اساس عظمته هو الكفاح .

اى ان كامو يعود فيرى انه بالكفاح يستطيع المرء استخلاص السعادة الوحيدة التى يمكن وصول الانسان اليها وان كان كامو يكاد يصل الى الاعتقاد بالسلبية تجاه موقفه من الحياة فابطاله دائما ممزوقن ضائعون .

اما موقفه الفنى فهو يتبلور فى فلسفته الفنية التى يرى فى اطارها ان الفن ليس مجرد تمتع انفرادى ، بل وسيلة فعالة نحو تحريك الغالبية العظمى من البشر وهو يفرض على الفنان رفض عزلته .

يقف كامو ضد الواقعية الاشتراكية لانه يرى ان الادب اختيار فحين نصور الحياة نجعلها فى فننا صورة طبق الاصل فذلك لا يمكن ان يسمى ادبا .

ويرى كامو ان المشكلة القديمة والجديدة للان هى التخطيط بين الشكل والمضمون يدعو الى القيام توازن بينهما وان الخلق الفنى يستحيل اذا فقد هذا التوازن ، هو فى الوقت نفسه يتخذ موقفا وسطا بين الجمالية حيث لا يمكن ان يتخلى الفن عن الجمالية ، وبين دورة ومكانته فى الجماعة التى

لا يستطيع وليس فى مقدوره ان يقتلع ذاته منها أو يقيم بينها وبينه اية حواجز .

ان مهمة الكاتب فى رأية تتلخص فى خدمته الحقيقية وكذلك فى خدمة الحرية .

ان كامو يتصور ان هناك توترا يعانيه الفنان المعاصر ، ويرى أنه حين يقع الفن فى دائرة التمرد أو التوتر الناتج عن العلاقة بين الفرد والمجتمع أو بين التاريخ والانسان فان الفن لا يقوم بعملية رفض مطلقة للواقع بل هو يعمل على اختيار بعض الجوانب التى يقوم بابرازها واعطائها قيمة واحدة .

ان كل انتاج روائى فى فلسفة «كامو» يخضع لعملية اختيار ، وعليه تجاوز الواقع .

وعلى ذلك فكل انتاج أو نشاط فنى يأخذ طابع الإبداع الانسانى الذى يقوم على تشكيل الاشياء على صورة انسانية ، وراء الفنان فى نفس الوقت ملتزم بما ينتجه أو يبدعه وانه مندمج فيه تماما .

كذلك يرى أن الفن يبرز الطبيعة ويحملها ويعطى المحتوى اهمية وقيمة كما يلاحظ كامو ان هذه القيمة غير متوفرة فى الطبيعة ولكن الفنان يحسها ويحاول السيطرة عليها .

ومن مضمون فلسفة التمرد التى اعتنقها كامو يخرج بمقولة أن الانسان يجب ان يرفض اسرية العالم له ولذلك فولجب على الانسان ان يتمرد على هذا العالم ، وعليه ان يتخلص من الضرورة فى الطبيعة .

ولعل اهم مايراه كامو فى فلسفته الفنية انه يرفض هروب الفن الى موضوعات تبعد عن تجارب الناس .

فى فلسفة التمرد التى اعتنقها « كامو » فيما يسميه يرى فى اطارها انه هو نفسه تعبير عن الروح التمرد ويستشهد بقوله نيتشه «الفنان لا يرضى بالواقع» ويقول : ان هذا حقيقى ويذكرنا بأن تاريخ الفن يؤكد كره كل المصلحين للفن ويذكرنا بافلاطون الذى طرد الشعراء من مدينته كما سبق .

ونستطيع القول ان كامو يبالغ فى فلسفة التمردية والتى يريد عكس نتائجها فى دائرة الفن فهو يختار التمرد الميتافيزيقى الذى يتمرد فيه ضد

جميع المواقف والموضوعات والمسلمات الانسانية ، تمرد محتج على وضع الانسان فى هذا الكون وهو لذلك يضغط على ضرورة تأكيد الذاتية نحو كل عوامل اليأس والموت على مستوى الانسانية الشامل الاعم .

ولكن كامو فى الوقت نفسه لا يجب ان يكون ممن يوصفون بالمذهبية او الخشوع لها فى فلسفة الفن ، بل انه يؤمن بالالتزام الفردى النابع من ذاته والذى هو محصلة اعتقاده بأن الفن سامق الارتفاع وهو لابد لذلك من أن يخدم شيئا .

واذا رجعنا الى الكلمة التى القاها فى «استكهلم» ساعة تسلمه جائزة نوبل للاداب والتى يوضح فيها دور الكاتب والفن فى الحياة فاننا نجده يؤكد انه وضع فنه فى مستوى الجميع ، وليس فوق الجميع وان الفن من وجهة نظرة ليس مجرد متعة فردية بل انه وسيلة جادة وذات اثر فعال من أجل تحريك الغالبية العظمى من الناس حين يقدم الفن اليهم صورة محددة عن الالام المشتركة والقضايا التى تهمهم وهو لذلك لا يفرض على الفنان بل وبجب الا ينعزل لذاته بل هو خاضع للحقيقة الاكثر عالمية وانتشارا .

الفرق بين الالتزام الوجودى والالتزام الماركسى

اذا نحن القينا نظرة مقارنة تضيف الى ماسبق من فرق بين فلسفة الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين وبين الوجوديين مع ملاحظة اننا نقصد على الاخص سارتر الذى قنن للمذهب فى نظريته الالتزامية ، فاننا نجد ان الالتزام لدى سارتر التزام فردى يوجد ذاتياوينتهىذاتيابخلافالواقعيين والسبب هو نقطة البدء فى الفكر نفسه فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يأخذ احاسيسه ومعتقداته وافكاره وانه يتغير تبعا لما بطرأ على هذا الواقع من تغيير يساهم هو فى قدر منه اما الوجودية فتعجل نقطة بدئها الذات ، وان تصرف هذه الذات تصرف ذاتى تكيف مشيئتها بارادتها الخاصة . كذلك يختلفون فى مفهوم الحرية فالاشتراكية تؤمن بأن الحرية قضية اجتماعية لن تتم الا فى تقويض الانظمة الرأسمالية والبورجوازية بينما يراها سارتر مشكلة فردانية لا صلة لها بأى وضع اقتصادى والفرد يملك حرية التصرف بمجرد اختيار الموقف وان امامه الكثير

من الفرص التى يحقق فيها حريته عن طريق «الفعل» فعليه الا يفقد ذاتيته فى العدم فى تيار الاخرين حتى لا يذوب فيهم وفيه بل انه بفعله متمايز عنهم وليس صورة تطابق الاصل ان جاز التعبير .

نتيجة لاختلاف النظرة نحو مفهوم المجتمع والفرد اختلفت النظرة لمعنى الالتزام لدى الجانبين فسارتر يراه فرديا والاخرين يعتبرونه جمعيا حتميا . ومع ذلك فنستطيع القول ان الاخطار الفنية التى تواجـــــه حتمية الالتزام لا نجدها عند فلسفة سارتر الالتزامية حيث لا تتعرض فكرته للمزالق التى تتعرض لها الواقعية الاشتراكية .

الفصل الرابع

النقد الأدبى وفلسفة الالتزام

- تحديد مسرات النقد تجاه الالتزام
- أهمية الفن فى التضامن مع المجتمع
- الشعر وعلاقته بالمسئولية
- الكتاب فى المجتمع الاشتراكى والابداع الفنى
- تصوير الواقع وعلاقته بفردية الفنان
- الفنان والمبادىء الضرورية لثقافته الفنية
- الشكل والمضمون وأيهما له الاهمية
- فكرة «النزوع» كمنطلق فلسفى
- نقد الواقعية الاشتراكية .
- النقد الادبى والفلسفة الوجودية
- سارتر ومهمة الكاتب
- مناقشة حول اخراج الشعر من دائرة الالتزام
- مجالات التطبيق فى الادب الوجودى لمعنى الالتزام

«النقد الأدبى وفكرة الالتزام»

فى هذا فصل نعرض للنقد الادبى للاعمال الفنية المتواكبة مع فلسفة الالتزام التى سبق عرضها فى الفصل السابق وبناء على المنهج النقدى لدى مختلف الداعين الى الالتزام نرى ان هذا النقد الذى سيطالعنا فى الصفحات التالية يؤكد ضرورة خضـــوع الفنـــانين ومنتجى الادب للفلسفة الرامية الى التزام الفنان بقضايا عصره ومشكلات أمته وان يساهم بقلمه فى المشاركة الجـــادة لهـــا .

ولعل أول ما يلحظ فى هـــذا المنحنى ان هنـــاك اتهامات لهذا المذهب النقدى تتبلور فى الادعاء بأن هذه الفلسفة وخاصـــــة فى الفكر الماركسى ستحد من حرية الفنان وتقوقعه فى أطار ضيق وتحـــرمه من حرية الابداع الفنى .

ولما كان الماركسيون هم أول المتحمسين لفكرة الالتزام فاننـــا نعرض لمنهجهم .النقدى مع ابداء الراى حول هـــــذا المنهج من وجهة نظر النقد المعاصر والذى يخالفهم فى أصول هذا النقد والسير فى دروبه .

فالنقد الادبى من وجهة النظر الماركسية ينبغى ان تكون دعوة الفنان ليكون انتاجه الفنى شعرا ومسرحا وقصة ـــ طريقا لعرض وجهة نظـــر ضيقة ، أو يكون ذلك ممثلا لاى ضغط سياسى يخضع له الفنان .

فالقول بأن هناك ضغطا سياسيا على الفن السوفيتى قول مردود لان الفنان عضو قائد فى جماعة «انه موجه جماهيرى» انه هو نفســـــه رجل ســـياســـة .

وان كانوا يعودون فيقولون : «ثمة مطالب ثقيلة تطلب من شخصية الفنان فى الاتحادالسوفيتى ايديولوجيا واخلاقيافى وقت واحد فينبغىللفنان ان يتمتع بمعرفة واسعة وان يزيد هذه المعرفة بصورة مستمرة اذا كان يريد

ان يفهم بصورة صحيحة ما تنطوى عليه الواقعية الاشتراكية من عمليات تطورية معقدة متعددة الاشكال ان الفنان عرضة لنظر الجماهير والشعب يحكم على آثاره والشعب قاض مصيب عادل» (١) بل انهم يدعون ان الفنان فى المجتمع الراسمالى لا يتمتع بحريته وان الفن فى المجتمع الراسمالى مجرد سلعة تخدم مصالح الراسماليين . فالطبقة التى تسيطر على وسائل الانتاج المادى تسيطر فى الوقت نفسه على وسائل الانتاج الفكرى . فليس هنك عمل ادبى أو فنى يمكن ان يفلت من النفوذ والسلطان الاجتماعى فان الراسمالية الاوربية استبعدت الفنان استبعادا أشد خناقا من كل ماعرف فى عهود الظلم السابقة عليها .

لقد أصبحت الاعمال الفينة فى الواقع سلعة تتحدد قيمتها بنسبة التوفيق فى عملية البيع وهذا التوفيق لا يقوم الا على التقدير والوساطة الراسمالية التى يملكها «الناشرون» ومديرو المسارح ومعارض الفن» .

وهو لا يقوم كذلك الا على مجاراة الفنان للاراء والاذواق التى يفرضها أعضاء أركان حرب النقد البرجوازى على الجمهور فالفنان الذى يظن نفسه حرا ، انما يوهم نفسه بذلك ولابد له من الغلبة على حريته لينالها ان الطبقة الحاكمة تعتقد الادب والفن حكرا لها» (٢)

ومن الملاحظ ان الكتاب الذين يدينون بالواقعية الاشتراكية يرون أنهم لابد من انحيازهم الى جانب السلطة وان الفنان يحقق سعادته وادبه بالتضامن التام مع الحزب ومع العمال ويرى نفسه مجرد عامل فى مجال الفن والادب .

بل لايجد حرجا فى قيام الحزب بالتدخل فى عملة الفنى وتصحيحه وتعديله بما يلائم ظروف الحزب وكما يقول آرثر ميللر «الكاتب فى الاتحاد السوفيتى تمتلكه الدولة ويجب عليه ان يقدم حسابا لها» (الهلال مارس سنة ١٩٧٠) .

ونذكر بهذه المناسبة قول لينين : «فى جمهورية العمال والفلاحين

---

(١) ف.م زيمنكو ــ مجلة فوكس ص ٤٤
(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٩

الســـــوفييت ينبغى ان يكون تنظيم الامور كلها من ناحيـــة الفن على وجه الخصوص مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقى من اجل تحقيق أهـــداف ديكتاتوريتها بنجاح من أجل اسقاط البرجـــوازية من أجل القضـــاء على الطبقات ومن أجل ازالة كل استعباد للانسان من قبل الانسان» (١)

ومع اعتراف النقد الماركسى بأهمية الشعر فى المجتمع فانهم يحاولون ربطـــه بقيودهم . . .

ويرى كيرنيشفسكى ان «الفن أو بالاحرى والشعر وحده مادامت بقية الفنون الاخرى ضئيلة الاثر فى هذا الصدد — يقدم الى جماهير القراء قدرا كبيرا من المعلومات والمعارف واهم من ذلك فان الشعر يبسط النظـريات التى فرغ العلم من بحثها واثباتها ويجعلها مقبولة مألوفة وهنا تتجلى اهمية الشعر فى سبيل الحياة . . ان أهمية الفن الاســـاسية-تأييد هـــذا النظام الاجتماعى لأنه حق ومحاربة ذلك النظام لانه باطل» (٢)

ومع ذلك فيصر الماركسيون على الزعم ثانية بأن الواقعية الأشتراكية تعنى حرية الفنان فيقول ايفان انسيموف «وفى الموقف التـــاريخى الذى يسود العالم اليوم لايبـــدو من قبل التزييف ان ممثلى الادب الاشـــتراكى هم أولئك الذين يدافعون عن فردية الفنان ولا قيمة لذلك الهراء الذى يؤكد ان فردية الفنان ليس لها اهمية فى الواقعيـــة الاشتراكية بحجة ان الواقعيـــة الاشتراكية «ادب احصاءات» وهى لذلك تقتضى ضـــياع ذاتية الفرد وتؤدى الى المساواة العامة .

فان كل من يستطيع ان يحلل بصورة موضوعية الموقف الادبى المعاصر لابد من ان يصل الى النتيجة التى تؤكد ان فى العالم الاشتراكى فقط يمكن ان تحظى فردية الفنان بتأييد وافر بينما يهددها المجتمع البرجوازى المعـــاصر بفرديته المهووســـــة» (٣)

---

(١) فى الثقافة والثورة الثقافية موسكو ١٩٦٨ ص ١٤٦ ، ص ١٤٨ .

(٢) ج.ف بلخانوف «الادب بين المثالية والواقعية ترجمة حامد أحمـــد بيروت ١٩٥٦ ص ٧ .

(٣) ايفان أنسيموف «بين الاشتراكية والبرجوازية» الاداب اغسطس ١٩٦٥ ترجمة كمال عطية ص ٤٢

ويرى الكاتب أنه فى ظل الظروف الاشتراكية يتكلم الانســــان عن الحرية الخالصة للابداع الفنى ولكنه يعود فى الوقت نفسه فيرى ان الحرية لا يمكن الوصول اليها بدون الزام وان الكاتب حين لا ينعزل عن شعبه يعطى معنى مبلورا فى ان كل شىء لابد ان يتفق مع متطلبــات هـــذا الشعب ، فالشعب هو القوة العظيمة التى تعتمد على الثراء والخصب والقدرة على الاعطاء الفنى وذلك فى — رأيه — ليس تحكما فى ابتكارية الفنان بل ان ذلك الالتزام وحده هو الذى سيساعد الفنان على اطلاق قدراته ومنحه ابعــادا فنية للرؤية .

ويشير الكاتب الى التزام المعاصرين فى الغرب ولعله يقصــد التزام الوجوديين فيرى ان دعوات الالتزام فى الغرب ماهى الى سفسطات تافهة فى محاولات أدبية معينة وتنحل فى نهاية الامر الى ان يصبح التزام الكاتب مجرد التزام نحو نفســـــه فقط بخلاف وجهة النظر الاشتراكية التى تحدد مسارها الفنى فى اطار الدور الاجتماعى للكاتب وبأن مايبدعه انما هو فى خدمةالجماهير ، فكلما اقترب من ضمير المجتمع وكيانه كانذلك خطوة رائعة من انتصار الادب الاشتراكى .

والالتزام على هذا الوعى يهىء لمثل هذا الكاتب فى المجتمعالاشتراكى التعضيد والتأييد ولا يرى الفكر الشيوعى تعارضا بين فردية الفنان وقدراته المبدعة وبين واقعيتهم بل انهم يقولون "لقد كان كل شىء حقيقى موهوب فى الفن خلال سائر العصور مبتكرا وفرديا على الدوام .. ان فردية الفنـــان عامل عظيم الاهمية فى استمتاعنا الفنى بآثاره .. ان خصـــــوم الواقعية يصرون على ان الفن الواقعى يعلق أهمية ضئيلة على فردية الفنــــان هم يقولون انه عندما يلتفت الفن نحو الواقع عندما يأخذ على عاتقه تصـــوير الواقع بصورة متقنة تحمل على الاقناع فانه يبتعد اذا عن العـــالم الشخصى لاحاسيس الفنان وافكاره عن اذواقه وميوله فيضحى بذلك «بالميزة الفردية» ان الواقعية لا تقلل مطلقا من اهمية شخصية الفنان الخلاقة»(١)

ويقولون أيضا : «ان النقاد البرجوازيين يدعون ان «الحرية الخلاقة»

---

(١) زيمنكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ٣٧

محدودة فى الفن السوفيتى على «فردية» الفنانين السوفييتين وأن الفنان انما يعمل باتجاه الواقعية الاشتراكية بفضل هذا الضغط «بالذات على أساس مواضيع مرسومة سلفا رغما عن ارادته ولتكشف هذه الحجج عن فشل ذريع فى تفهم علاقة الفنان السوفييتى بالحياة السوفييتية أو مكانه فى دوره فى المجتمع ذلك انه الفنان السوفيتى ليس بالمتهن الضيق الافق انه عضو قائد فى المجتمع انه وجه جماهيرى انه هو نفسه رجل سياسة . ثمة عدد كبير من الفنانين السوفييتين مندوبون فى مجلس السوفييت الاعلى للاتحاد السوفيتى (١)

واذا كان هنالك خطر من ان يضمحل النتاج الادبى اذا دخل ميدانه من يفتقرون الى الموهبة الفنية ويتسترون بالدعوة الحزبية والدفاع عن المبادىء فينتجون من الادب غثا ومن الفن بهرجا خداعا ، خوفا من ذلك فان الواقعيين يطالبون الفنان ان يلم بكثير من المعارف وان يتمكن من ادائه وان تكون مداركه متنوعة فيلمّ بكثير من انماط الثقافة المختلفة من تاريخ واقتصاد . واجتماع بل كانوا فى سبيل ذلك يرون ان الطبقة العاملة اذا زودت بمعارف ليست على درجة عالية من الكمال فان ذلك يعتبر ضررا جسيما .

لذلك فهم يرفضون الادب الذى يقوم على مجرد الدعاية فالاراء السياسية التى لا تساندها موهبة فنية أصيلة انما هى أرض عقيم لا تحمل بذور الفن ولا تخصبها . فالفن يجب ان يستمد كيانه من الحياة نفسها وأن يكون المضمون ثريا وخصبا .

لذلك يؤكد ماركس اهمية الدافع الذاتى لدى الفنان ويكاد يصل الى حد الرومانسية ليصل الى هدفه من حماية الادب من الدعاية فيقول : «لايعد الفنان اعماله الفنية «وسيلة» له بحال من الاحوال فأعماله هذه «غاية فى ذاتها» انها لا تكاد تكون وسيلة بالنسبة له أو لغيره فهو يضحى عند الضرورة بوجودة فى سبيل وجودها ، واذا انحنى الواعظ الدينى خاضعا لربه اكثر من خضوعه للناس فالفنان من ناحية اخرى ينحنى لمبدئه وللناس

---

(١) السابق ص ٤٢

الذين اسلم لهم نفسه رغم حاجته ورغبته البشرية» (١)

فى مقال بعنوان «لينين والفن الجديد» بالمجلة السوفييتة نجد تعليقا للينين على قصيدة لماياكوفسكى فى ٦ مارس سنة ١٩٢٢ .

يقول فى التعليق : «قرات يوم امس فى جريدة «ازفستيا» قصيدة ماياكوفسكى حول موضوع سياسى انى لا اعتبر نفسى بين معجبى موهبته الشعرية برغم انى لا استطيع بحال من الاحوال ان اعتبر نفسى خبيرا فى مجال الشعر ومع ذلك يجب ان اقول اننى لم اشعر منذ زمن بلذة سياسية او ادارية كتلك التى شعرت بها عند قراءتى لهذه القصيدة ، اننى لا استطيع ان احكم عليها من الناحية الشعرية ، اما من الناحية السياسية فانى على يقين بأنها قصيدة سليمة رائعة» (٢)

فترى لينين كما ترى المجلة السوفييتية يفرق بين الشكل والمضمون فهو يضع فى المقدمة دور الفن الاجتماعى والتربوى وحتى اذا كان شكل هذا الفن لا يرضى ذوقه الشخصى .

وتزهو المجلة على قرائها بأن تطلب منهم ان نتذكر لينين الذى وضع أسس الفن السوفييتى وكشف عن الجذور الاجتماعية للابداع الفنى واظهر وظيفته الاجتماعية للابداع الفنى واثبت ان الفنان مادام يعيش فى المجتمع ويخلق من اجله لا يمكنه ان يكون حرا من التزامات معينة كفرد فى هذا المجتمع وكمواطن ، وان كل من يحاول اثبات العكس يخدع نفسه وعليه ترتب استنتاج ان الفنان فى المجتمع الاشتراكى اذا اراد ان يصل فيه الى مواطنيه فانه من الواجب عليه ان يضع ماعنده من موهبته فى خدمة هذا المجتمع وان لينين قد وضع نظرية الانتماء أو تحزب الادب والفن .

كذلك نلاحظ ان فكرة «النزوع» فى الادب كانت من المبادىء الاساسية فى الفكر الماركسى بالرغم من ان انجلز كان يعارض «النزوع» بصورة متعمدة .

وكما نرى فى رسالته الى مارجريت هاركنس التى يقول فيها «انى

---

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٥١ .

(٢) المجلة السوفييتية يناير ١٩٧٠ ص ٤١

لابعد ما يكون عن اتهامك بالخطأ لانك لم تكتبي قصة اشتراكية خالصة ذات نزعة كما نسميها عند الالمانيين كي تمجدي آراء الكاتب الاجتماعية والسياسية ليس هنا ما أعنى فكلما كانت آراء الكاتب مقنعة كان ذلك افضل للاثر الفني» (١)

وليس معنى ذلك ان انجلز كان يرفض مطلق النزوع فقد كان يزعم ان اسخيلوس بطل المأساة اليونانية واريستوفان بطل المهزلة كانا نزوعيين .

وكما يقول ج. نيدوشيفين «لقد كان ماركس وانجلز يعتبران دائما وكذلك لينين وستالين فيما بعد أن الدعاية لافكار معينة والدفاع عنها بشجاعة هى التى تؤكد جدارة الاثر الفنى المثلى .. ولقد كان لينين العظيم واضع المبدأ القائل بأن الفن يجب ان يكون متحيزا ولقد كان هذا المبدأ احد عناصر نظرته عن تحيز الايدلوجية بصورة عامة فى المجتمعات المتناقضة الطبقات ولقد برهن لينين وهو يفضح دونما رحمة سائر الرجعيين من كل صنف ولون ان تأكيداتهم المفلسفة باستقلال الفن عن الحياة تغطى دفاعهم عن مصالح طبقاتهم» (٢)

وعن نظرية النزوع كذلك نجد ماوتسي‌تونج يقول : «واذا كنت كاتبا أو فننا بروليتاريا فلن تثنى على البرجوازية بل على البروليتاريا والشعب-العامل لابد من احد هذين الامرين .. ولم لا نثنى على الشعب هذا الخالق للجنس البشرى؟ لم لانثنى على البروليتاريا والحزب الشيوعى والديمقراطية الجديدة والاشتراكية» (٣)

يرى لينين ان مبدأ الروح الحزبى هو الاساس لفكرة الفن الاشتراكى وانه يمثل شكلا للتحيز ويوضح بكل دقة ارتباط الفن فى الحياة الاشتراكية بربطه بقضية البروليتاريا . والواقعيون الاشتراكيون فى الوقت نفسه يؤكدون ان على الفنان واجبات وعليه ان يتبناها مهما تكن فرديته والا كان

---

(١) مجلة فوكس العدد ٦٦ بقلم ج. نيدوشفين ص ١٥ ــ علاقة الفن بالواقع منشورات الفكر الجديد «بيروت» ترجمة د. فؤاد ايوب .

(٢) علاقة الفن بالواقع ج. نيدوشفين ترجمة د. فؤاد ايوب ص ١٥

(٣) ماوتسي تونج فى الأدب والفن دار دمشق ترجمة د. فؤاد ايوب ص ١٨٧ .

متأخرا عن طريق التطور الايدلوجى ويستشهدون بقول مكسيم جوركى سنة ١٩٣٠ ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم هو ان يدرسوا ان يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه» (١)

انهم يعتبرون الفنان جزءا من حياة المجتمع وحجرا فى عملية البناء الشيوعى وعلى ذلك فعليه الا يبتعد قيد انمله عن حياة بلاده «وهذا هو أساس الواقعية غير المتزعزع فى الفن السوفيتى وانه ليوضح لماذا لا يستطيع هذا الفن ان يتخذ أى شكل آخر سوى الواقعية الاشتراكية» (٢) .

ومن الاشياء الجديرة بالنظر انهم يعترفون بأن الفنانين السوفييت يتشابهون فى افكارهم ويتقاربون فى محتوى فنهم ويرون — مع ذلك — ان هذا لا يضيق ولا يقضى على الفردية الخلاقة عندهم .

وحين ننظر الى البيان الشيوعى نراه يتهم البرجوازية بأنها سخرت الادب والفن فى خدمتها مع تذكرنا فى الوقت نفسه أنهم يريدون ان يكون الادب والفن فى خدمة الشيوعية .

وتتناول مجلة الشرق فى احدى مقالاتها بالتفصيل واقعية الفن وصلتها بعملية الابداع الفنى فيقول صاحب المقال .. اننى لم أؤمن ولن أؤمن بواقعية الفن المنقطع عن التربة القومية .. ان التربة القومية تغذى الفنان مثلما ترضع الام طفلها وتمنحه قواها وعقلها وطيبتها .

ان الفنان هو المحول الهائل هو محصلة تقاليد شعبه وتاريخه وثقافته وايامه الحاضرة وهذا ما يجعله هاما بالنسبة للبشرية كلها .. لقد كشف الفن الاشتراكى فى صميمه والذى يطور افضل تقاليد الفن الوطنى الواقعى .

ان الفترة التى عاشها ادبنا الاشتراكى والتى تزيد قليلا عن النصف قرن فترة قصيرة جدا بالنسبة لتاريخ الحضارة وعلى ذلك فقد تأكدت ثقافتنا

---

(١) زيمنكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ١٨٨
(٢) السابق ص ٤٢

الاشتراكية وتواصل تطورها فى هـذا الظرف المعقد وفى الحوار المعقـد ضد الثقافة البرجوازية ولهذا السبب فانه من وقت لاخر تطفو على السطح بعض الفقاقيع الجمالية العكره .

وليس هناك من فن دون تفاعل بالحياة وعكس لهـا ولا يمكن ان يكون» . (١)

المعيار النقدى فى رأى ماوتسى تونج :

تتمثل النظرية الماركسية اللينيـة فى مفهوم الفن ودوره فى المجتمع وعلاقته بالسياسة وبالصراعات الطبقيـة فى آراء ماوتسى تونج فى كتابه «فى الادب والفن» الذى يمثل الفكر الاشتراكى المؤمن بنظرية الالتزام .

وهو يحدد مفهومه الخاص عن الفن تحديدا يأخـذ كذلك مبدأ الالزام بل ويجعله قانونا فيقول : «يجب على كل واحد منا ان يتخذ من هـذا الامر قانونا له بلشفيا وقاعدة اساسية حين تكتب أو تتحدث فكر دائما فى العامل العـادى الذى يجب ان يفهمك يجب ان يؤمن بندائك ويكون مستعدا للسير وراءك .. يجب الا يغيب عن ذهنك أولئك الذين تكتب لهم أو تتحدث اليهم . هذه هى الوصفة التى نظمتها لنا الامة الشيوعية وهى وصفة ينبغى اتباعها الا فلتكن قانونا بالنسبة الينا» (٢) .

بل ان «ماو» يستعمل تشبيها قاسيا حين يصـور الواجب الالزامى للفنانين فيقول : «وان من واجب الشيوعيين جميعـا والثوريين جميعا ان يكونوا «ثيرانا» من اجل البروليتاريا والجمـاهير يخفضـون رؤسهم امام الواجب حتى يوم وفاتهم» (٣) وبناء على ان الفكر الماركسى يقرر ان الوجود هو الذى يقرر الوعى وان اية حقيقة موضوعية خاصة بالصراع الطبقى هى التى تقرر الافكار والمشاعر .

---

(١) مجلة الشرق ديسمبر ١٩٦٩ مقال بقلم مارتيروس ساريان
(٢) ماوتسى تونج فى الادب والفن ترجمة د. فؤاد ايوب دار دمشق ص ١١٨
(٣) السابق ص ١٩٨

فعلى الكتاب والفنانين أن يدرسوا المجتمع «أن يدرسوا الطبقات المختلفة فى المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها ، وملامحها ونفسيتها ولا يمكن ان يكون لدينا أدب وفن غنيان فى مضمونهما وسليمان فى اتجاههما الا اذا فهمنا سائر هذه الامور بكل دقة ووضوح» (١)

وحين يتساءل «ماو» عن «لمن آلادب والفن» ؟ يرى ان لينين قد حل هذه المشكلة فى مقاله الذى سبقت الاشارة اليه عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى الذى تحدث فيه عن خصائص الادب البروليتارى كما يقول ماو !سوف يكون أدبا حرا لان فكرة الاشتراكية والتعاطف مع الشعب العامل لا الجشع والوصولية سترفد صفوفه ابدا بقوى جديدة ، سوف يكون أدبا حرا لانه لا يخدم بطلة متخمة أو لالاف العشرة من المتخمين ، الذين يعانون من الانحلال الدسم بل الملايين وعشرات الملايين من الشعب العامل — زهرة البلاد — وقوتها ومستقبلها ، سوف يكون أدبا حرا يلقح الكلمة الاخيرة لفكر البشرية الثورى بتجربة البروليتاريا الاشتراكية» (٢)

كذلك يرى «ماو» انه يجب ان تؤمن جميع الوسائل حتى ينصهر الفن فى الالة الثورية بحيث يعمل كسلاح يستخدم فى جميع المجالات .

ويبدأ «ماو» بفتل الحبال للفنانين بادئا بمسلمة أنهم كأعضاء فى الحزب الشيوعى فقد اصبح من الواجب عليهم التقيد بروح الحزب وسياسة الحزب ويهدد من يخرج على هذا المعتقد بقوله «أهناك بين «عمالنا الادباء والفنيين من يخطئون بعد فى فهم هذه القضية أو هم لم يفهمونها مطلقا ؟ ويضيف «ماو» اعتقد ان هناك مثل هؤلاء الاشخاص لان العديد من رفاقنا كثيرا ما ينأون عن الاتجاه الصحيح» (٣)

كما انه يجعل مكانة الفن والفنان بقدر مسارها فى اطار حزبى بل ويطالب بتعديل افكار الفنانين لتتساوى مع الجماهير «واذا كان كتابنا وفنانونا القادمون من الاوساط المثقفة راغبين فى ان تحظى

---

(١) السابق ص ١٣٨ .
(٢) السابق ص ١٤١ .
(٣) السابق ص ١٣٠ .

اعمالهم بترحاب الجماهير ، فان من واجبهم ان يبدوا تفكيرهم بدون هـذا التبديل بدون هـذا المظهر لن يصنعوا شيئا حسنا ولن يحتلوا المراكز الجديرة بهم» (١)

كذلك فان «ماو» يحدد جمهوره بانه يتالف من العمال والفلاحين والجنود ، وعلى الفن والفنانين ان يستعملوا الاسلوب الجماهيرى الذى هو فى رايه الانصهار باخلاص فى تعليم لغة الجمهور «فان ادبنا وفننا هما أدب وفن من أجل العمال أولا ومن أجل الطبقة التى تقود الثورة وثانيا من أجل الفلاحين الذين يشكلون أكثر حلفائنا فى الثورة» (٢)

ويشبه «ماو» الادباء الذين لا يتجاوبون مع افكار الجماهير بالبطل الذى لا يدرى اين يظهر رسالته ويطالبهم بالمرور فى عملية طويلة . بل اليمة من الصقل وحجم السدد حتى ترتضى فهم الجماهير .

كذلك يتفق «ماو» مع لينين فى انه لا يرفض التراث الفنى الموارث كله . بل يعمل على انتخابه وارتقائه على اساس من التمثل والاستيعاب فانه كما يرى لينين ايضا لا يمكن البدء من الفراغ مع الرفض لفترة الثقافة للقلة المنتقاة فيقول ، «ماو» يجب ان نتلقى الميراث الفنى والتقاليد الصالحة فى الادب والفن اللذين ورثناهما عن العصور الماضية لكن هنا يجب ان تظل خدمة الجماهير الشعبية ولا يعنى هذا مطلقا اننا نرفض استخدام . اشكال الماضى الادبية والفنية بيد ان هذه الاشكال القديمة تتحول هى ايضا فى ايدينا وقد صهرت من جديد وشربت بمضمون جديد الى عوامل ثورية عاملة فى خدمة الشعب (٣)

كذلك يرى «ماو» انطلاقا من الفلسفة الماركسية التى تقرر ان الوجود يقرر الوعى وان الحقائق الموضوعية التى تخص اى صراع بين الطبقات هى التى تقرر ما تحمله من افكار ومشاعر فهو يطالب لذلك الفنانين بالبعد عن مثالية الافكار بمعنى عدم الاحاديث عن الحب المتسامى مثلا أو الحرية المجردة فيقول «وانه ليجب عليهم ان يتخلصوا بصورة

---

(١) السابق ص ١٣٦ .
(٢) السابق ص ١٤٥ .
(٣) السابق ص ١٤٤ .

حاسمة من هذا التأثير وأن يدرسوا الماركسية اللينينية بكل تواضع ان من واجب الكتاب والفنانين ان يدرسوا المجتمع بمعنى ان من واجبهم ان يدرسوا الطبقات المختلفة فى المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها وملامحها ونفسيتها ولا يمكن ان يكون لدينا أدب وفن غنيان فى مضمونهما وسليمان فى اتجاههما الا اذا فهمنا سائر هذه الامور بكل دقة ووضوح» (١) واذا كان ماركس قد قرر فى دفعه لمثالية هيجل فى قوله ان حركة الفكر هذه الحركة التى يشخصها ويطلق عليها إسم الفكرة هى «الاله» «الخالق الصانع» للواقع فى دفعه لها قد رأى ان العكس هو الصحيح وان حرية الفكر ليست الا انعكاسا الى دماغ الانسان ومتجولة فيه وكما قال كذلك صديقه «فريدريك انجلز» «ان وحدة العالم ليست فى كيانة بل فى ماديته اذا تساءلنا عن ماهية الفكر والادراك وعن مصدرها نجد انهما نتاج الدماغ الانسانى وان الانسان نفسه هو نتاج الطبيعة الذى نما وتطور فى محيط طبيعى معين .. ومن البداهة ان نتاجات دماغ الانسان التى هى ايضا عند آخر تحليل نتاجات للطبيعة ليست فى تناقض بل فى انسجام مع سائر الطبيعة» (٢)

نجد كذلك ان «ماوتسى تونج» بناء على هذه الفلسفة يرى ان كل عمل ادبى باعتباره شكلا ايديولوجيا ماهو الا مجرد انعكاس حياة مجتمع معين فى العقل الانسانى ، وعلى ذلك فالادب والفن الثوريان انما هما نتاج لانعكاس حياة الشعب فى عقول الكتاب والفنانين وأن حياة الشعب تمثل منجما غنيا وتشكل كذلك ينبوعا ثريا سخيا لاى فنان .

وعلى الفنانين ان يصهروا هذه المواد الخام فى عمل خلاق يخدم فقط الجماهير الشعبية وبالدرجة الاولى من أجل العمال والفلاحين والجنود انهم يبدعون من أجلهم وهم فى خدمتهم .

ويرى «ماو» ان مايسمى الفن من اجل الفن شىء لا وجود له ولا مكان .

---

(١) السابق ص ١٣٧

(٢) لينين ــ دار التقدم ــ موسكو ص ١٢٠ سنة ١٩٧٠

«ولذا فان العمل الحــزبى فى الادب والفن يمثل مركزا ثابتـــا ومحددا فى العمل الحــزبى الثورى بمجموعه وهو خـــاضع للمهام الثورية التى يحـــددها الحزب فى مرحلة ثورية معينة .. ان الادب والفن خاضعان للسياسة لكنهما يمارسان بدورهما تأثيرا كبيرا على السياسة .

ان الادب والفن الثوريين جزء من القضـــية الثورية بمجموعها . يجب علينا ان نتحد فى النقاط التى تخص العالم الادبى والفنى مادمنـــا نؤيد الواقعية الاشتراكية» (١)

ويؤكد «ماو» على اهمية النضال الذى يقـــدمه الفكر الماركسى فى سبيل تدمير كل العوائق التى يراها عقبة فى سبيل تقـــدم البشرية فيرى ان الماركسية «تدمر بكل تاكيد الاستعدادات الابداعيـــة والاقطاعيـــة والبرجوازية والليبرالية والفردية والعدمية تدمر الاستعدادات الابداعية الارستقراطية الانحطاطية أو التشاؤمية وتدمر كل مزاج ابداعى آخـــر غريب عن جماهير الشعب وعن البلوريتاريا وبطبق هــــذه القاعدة على الفنانين الماركسيين فيقول : «وبقدر ما يتعلق الامر بالكتاب والفنـــانين البروليتاريين أفلا يجب ان تدمر هــــذه الانماط من الامزجة الابداعيـــة ؟ ويجيب على تساؤله قائلا ، اعتقد ان ذلك واجب يجب ان تدمر بصـــورة شاملة وفيما هى قيد الدمار فانه يمكن رفع صرح الجديد مكانها» (٢)

لقد قرر «ماو» ان الادب أو الفن الذى يعيش فى برج عاجى قـــد انتهى وأن على الفنان ان يلتصق بالجماهير عن طريق استيحاء بيئتـــه ومجتمعه وان يستخرج منهما كل معـــانيه وأفكاره «ولا يحلق بعيـــداً عنهمـــــا»

نقد الواقعية الاشتراكية :

تتعرض الواقعية الاشتراكية لكثير من المنتقدات التى تتناول مفهومها الفلسفى العام . فالمقياس الاجتماعى الطبقى الذى ارتضته المجـــال

---

(١) السابق ص ١٧٤

(٢) السابق ص ١٩١ .

الوحيد المعترف به مقياس ضيق يكاد يتجمد فى اطار ضيق كأنه رقص فى الاغلال .

لان هذا المقياس قد أخرج من مضمونه طبقات غنية بالعطاء للمجرى الفنى فقد ترك مجالات تند عن اطار المشكلات المادية والاجتماعية مثلا .

فليس بوسع النقد الماركسى ان يتحرك من اطاره الواقعى المحدد بظروف الانتاج وقوته الى عالم الخيال الذى يخلقه الفنان بل ان ناقدى الماركسية وواقعيتها الاشتراكية يعزون مأساة مايكوفسكى وانتحاره بسبب اصطدامه بالتعسف الفكرى فى عهد «ستالين» فتلك القوالب الجاهزة التى أريد فرضها تتنافى مع فكرة الفن وتتنافى كذلك مع امكانية التعبير بصور مختلفة عن المنهج الواقعى نفسه .

بل ان هذه القوالب حواجز ضد الواقعية نفسها وكان ذلك السبب فى جمود الادب السوفيتى وتحجره منذ ان انتحر مايكوفسكى وخرس صوت «باستيراناك» وأصبح الشعر مجرد وظيفة يعاقب من يخرج على قوانينها مثلما عوقب بالسجن «أولجا بيرجولتس» .

ولعل ماحدث «لباسترناك» الذى فاز بجائزة نوبل الدولية عن قصته «الدكتور زيفاجو» تؤكد هذا المعتقد فقد آتهمه الحزب بالانحلال والرجعية والخيانة الى آخر قواميس السباب لانه فى الحقيقة المشار اليها لم يقبل عتبات الحزب الشيوعى ولم يسجد لجلال الشيوعية .

ومن ناحية ثانية فحين ننظر الى اية رواية عند الكتاب الماركسيين نجدها مجرد اقتسار وتعسف للموضوع فنجد الابتذال المتكرر ونجد اضطهادا يقع على طبقة البرزوليتاريا . ثم نجد فى فصل لاحق ثورة ووعيا وفكرا قد هبطا فجاة على أهل هذه الطبقة وينشق الفصل الاخير على الانتصار الهائل فالمعادلة الفكرية ضائعة والحل يأتى ملفقا ومنتظرا وملولا .

فلا يتركون الصراع ينمو نموا طبيعيا ولعل السبب ان المؤلف وضع الهدف والغاية امامه وجعل الرواية مجرد سبك آلات متحركة تنتج نهاية شيوعية بلشفية للمسرحية أو الرواية . ويرى ناقدو الواقعية الاشتراكية أنها بذلك ستؤدى الى انتاج ادبى غث لا قيمة له الا مجرد شعارات

رائجة يكررها اناس لا قيمة لهم قد أجسدوا من الخيـــال وخسرموا خصـــوبة الفن .

كذلك تتهم الواقعيـــة الاشتراكية بأنها تعمل على اســـترقاق الفكر وأنها تهدف الى توطيد الواقعية الاشتراكية ومن ناحيه اخرى فاننا نجـــد ان فكرة التصاق الكاتب بمجتمعه هى تحصيل حـــاصل فهو جـــزء من احداث الوطن وسواء ايد الكاتب مجتمعه أم عارضه فهو متصل به .

وقد تعاصر شور جنيف ودستوفيسكى فى القرن التـــاسع عشر واختلفت نظرتهما للوطن احدهما أراده شرقيا والاخر جاهـــد لمحو هـــذه الشرقية ، وتعاصر كيلنج وبرناردشو فى انجلترا والاول عاش خـــادما للامبراطورية قارعا لها الطبول كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود والاخر سخر منها وتمنى انقضاءها .

وتنبت مشكلة جديدة مؤداهـــا الى أى الجوانب ينحـــاز الكاتب فى وطنه للهيئة الحاكمة أم للانسانية اذا تعارضا .

وترى وجهة النظر هذه ان الاديب حر فى اختيار موضـــوعه وطريقة الاداء لهذا الموضوع مع ذاتيته الخاصة المستمدة من نفســـه ولكنه فى الوقت نفسه يلمس بوضوح تلك اللمسة الانسانية العامة التى تتجاوز به حدود الاقليم الخاص والظروف الخاصة بحيث يثير الاهتمام فى كل انسان مهما يكن زمانه ومكانه .

وكما يقول العقاد حين يرى «ان يكون الادب حيويا انسانيا فلا ان يجوز فى العقل ان تستخدمه طبقة لتسخير الطبقـــات الاخرى فى تغرير مكانتها أو خـــدمة مصـــالحها» (١)

ثم ان الكاتب الذى يجعل هدفه خدمة موضـوع معين أو الدفاع عن مصلحة طبقة بذاتها يجعل وجوده الفنى مرتبطا بوجود تلك القضية ويجعل عينه على جمهوره لا على عمله الفنى مما يصنيه بالعقم والجمود .

ومن عيوب هذه الواقعية انه بناء على مفهومها الفلسفى قد تصادر أو تحاكم بعض الاعمال الادبية التى قد تخلو من المضمون الدعائي لقضية لا لسبب الا لخلوها من هذه الوجهة الدعائية .

---

(١) الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام . مايو ١٩٦٣ .

يقول العقاد فى نقده المذهب الاشتراكى فى الادب بأن دعاته يخطئون حين يطلبون من العبقريين الموهوبين عملا يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة ادبية — ويستشهد بأن الموهوبين من امثال المتنبى وشكسبير وبيرون سيخسرهم العالم .. اذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة لن تصبح مسألة بعد يوم أو آخر ولا بين أمة اخرى فى حين ان الذى كتبوه لا يزال من مشاغل بنى الانسان فى جميع الايام وبين جميع الاقوام «فليس من القصد الذى يترنم به الاشتراكيون ان تعرف عبقرية عن عمل تحسنه وتحيلها الى عمل يتولاه غير العبقريين وغير الموهوبين وانما هو خلط فى التوزيع يعاب لما فيه من سوء الوضع فوق ما يعاب لفشله وقلة جدواه» (١)

ويقول كذلك فى موضع آخر ان سر الفنون الجميلة مسألة أعمق وأسمى من أن تلفها ترقيعة من ترقيعات الماديين التاريخيين الذين تعودوا أو يلفوا بها مسائل الاقتصاد ويذكر العقاد بأن ماركس قد اعترف بأن فترات من العهود التى يرتقى فيها التطور الفنى الى ذروته العليا لا تكون على اتصال مباشر بالتطور الاجتماعى فى عمومه وهنا يقع الخلل فى القضية الماركسية فيقول : «ولكن الامم قد اخرجت آيات الفنون الكثيرة فى لحظة من لحظات الرضا والامن أو لحظات الحزن والخوف واستعصى على التعريفات المرقعة ان تفسر لكل انسان متذوق للجمال حقيقة هواه للفنون وأن تظفر منه بالارتياح الذى يظفر به الرأى المطابق لبواعث الشعور» (٢)

ومن الملاحظ كذلك ان الادب الروسى — قبل الثورة الشيوعية كان مزدهرا ومتصلا بالآداب العالمية قبل أن تجىء الواقعية الاشتراكية .

ولقد عاش تولستوى ايام الحكم القيصرى وكشف بقصصه جميع الوان المظالم والعدوان ومازال اسم تولستوى فى كل مكان وقد اعترف لينين نفسه كذلك حين قال : «وان تولستوى لم يبدع مؤلفات فنية فحسب ستقدرها الجماهير وتقرأها دائما ... بل انه قد عرف أيضا كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية للجماهير الواسعة المظلومة من قبل

---

(١) يسألونك — مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ١٨٠

(٢) الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام مايو سنة ١٩٦٣

النظام القائم ويصف وضعها ويعبر عن مشاعرها العفوية مشاعر الاحتجاج والغضب وان تولستوى قد جسد فى مؤلفاته — كفنان وكمفكر وواعظ — ببروز مدهش واصالة خصة السمات التاريخية التى تميزت بها الثورة الروسية الاول باكملها بما فيها من قوة وضعف «بل ان لينين يعترف بأن من قبل تولستوى من فنانين قد شاركوا فى هذا الخط فيقول : ان نقد تولستوى هذا ليس جديدا قبله بزمن طويل الكتاب الذين وقفوا الى جانب الشغيلة فى الادب الاوربى وفى الادب الروسى أيضا» (١)

وجاءت الواقعية الاشتراكية فانتحر ماياكوفسكي وسكت غيره «من اثر هذا الجو الخانق الذى أطبق على قرائح الشعراء والادباء» كما يعبر العقاد فى «الشيوعية والانسانية»

ان مما يوجه الى الواقعية الاشتراكية كذلك تضييقها دائرة التجارب امام الفنانين والاعتقاد بأن المجتمع فى تمثيله للبروليتاريا قد وصل الى ابلغ درجات.. التطور الانسانى فهذه قضية لا يمكن تصديقها بسهولة لان التقدم ميراث انسانى وليس من عمل طبقة .

يقول ألن تيت .«وانه لمطلب غير معقول ان تطلب من الشاعر ان يكف عن نظم الشعر ليصبح داعية لحزب سياسى حتى ولو ظن هو نفسه ان لهذا العمل قيمته فليس الشاعر مسئولا امام المجتمع ان يصور له عقائده أو احتياجاته . ان الاديب مسئول عن رعاية حق شاعريته مسئول عن التمكن من اللغة بحيث لا يعجز عن استيعاب الحقائق التى حملها اليه وعيه» (٢)

كما ان الادب حين يجعل من نفسه داعيا أو محققا لقضايا اجتماعية بعينها سيتحول بالتدريج الى ان يصبح «ادب مقالات تقريرية فيفقد غناه وتنوعه فى القوالب والاساليب الفنية كما يضعف فيه عنصر الطبيعة والتلقائية والعفوية وتتسطح فيه التجربة الانسانية .... ان القضايا والموضوعات ليست هى العنصر الاوحد فى الخلق الادبى بل ان الافتنان الذى به تجسد هذه القضايا والموضوعات عنصر لا يقل — ان لم يزد — أهمية» (٣)

---

(١) لينين — مقالات حول تولستوى — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ ص ٤ وما بعدها .

(٢) عثمان نوية — حيرة الادب فى عصر العلم ص ٦٦

(٣) رئيف الخورى — الادب المؤول ص ١٥٦

وكما يقول «هربرت ريد» : «انقضى حتى الان نيف وثلاثون سنة منذ انشاء اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية . لو ان المسئولين سمحوا للفن ان يتطور طبيعيا على انه مركب ديالكتيكي مكون من الخيال والواقع لكان كل شيء صوابا ولكن اتبع بالفعل اخطر المناهج واقساها وهو فرض فكرة يرثها العقل سلفا ترسم ما ينبغي ان يكون عليه الفن في مجتمع اشتراكي» (١)

وفي الحقيقة نحن نجد ان الواقعية الاشتراكية ذات منهج ضيق وطريق مقفل وانها تمثل نوعا من التحجر الفكري وتبعد انماطا من الفن متصلة بوجدان الانسان ومعبرة عن أعمق خلجات ذاته وفرديته .

والواقعية الأشتراكية تعتمد على فكرة المادية التاريخية من حيث جعل الشخصيات تفصح بواسطة علاقاتها الاجتماعية عن علاقات ابعد مغزى وهي تلك التي تكون بين الراسماليين والعمال أو المستقلين والمستغلين وهكذا تقوم في اطار ذلك بتوضيح مساوىء البرجوازية وتحكمها في طبقة البروليتاريا كما انه دعوة مفتوحة لكل منتجي الفن لوضع صورة شاملة وحقيقية للصراع الطبقي في العالم .

فالواقعية الاشتراكية تضع عينها أولاً — كما يرى ماركس — على ابراز خصائص النضال الطبقي مع ادانة الرأسمالية والبرجوازية وفي الوقت نفسه يزعم كارل ماركس انه مادام هناك صراع بين الطبقات فلا يمكن ان تتوفر حرية حقيقية لان الحرب سجال بين المصالح المتضاربة بين الدول المختلفة الايدولجيات وعلى ذلك فلا يمكن للفنان ممارسة قدراته الابداعية في حرية مطلقة ، وقد خلص من هذه المقدمة الى القول بأن الفن للفن أو الادب للادب يوجد فقط في مجتمع الوفرة فقط «اما في مجتمعاتنا الحالية التي يصهرها الصراع فلا أدب ولا فن فيها الا الادب والفن الذي يخدم قضاياها ويساند الطبقة التي ستسود في المستقبل ولن تجد احدا يهتم بالمدرسة التي تسمى الادب للادب الا هؤلاء المتخمين بالمال والذين لا مشاكل لهم في مجتمعهم» (٢)

---

(١) هربرت ريد — الفن والمجتمع ص ١٩٧

(٢) السابق كارل ماركس ص ١٤ .

ولعل اصرار الفكر الماركسي على مقدمته التى ترى ان الانتـــاج المادى هو الذى يشكل بناء اجتماعيا معينا ويقيم علاقة معينة بين الناشئ وبين الطبقة ثم الزعم بأن النظـــام السياسى بالمعايير الفكرية انمـــــا تتحدان بهذا العامل المادى والعلاقة الناشئة وينتج عن ذلك انتاج فكرى داخل هذا الاطار .

لعل هذه المقدمة التى تعتبر ركيزة فى المفهوم الاشتراكى هى التى ظلت تدفع الى الدفع نحو الالتزام المســور فى مفهومه الماركسى والداعى الى القصدية فيه La Tendence بالرغم من ان هذه القصدية عارضها انجلز فى رســـــالته التى كتبها الى مينـــا كاوتسكى Minna kautsky (١٨٣٥ ــ ١٩١٢) حين كتبت عــــدة روايات ذات نزعة اشتراكية يقول فيها ، «... أعتقد أن العمل الادبى القاصـــد أو الهادف لا يجب ان يفصح عن ذلك صراحة وانما يجب ان يتـــرك ذلك للحل الذى يقدمه للمشـــكلة وللحركة الداخلية نفسها دون ان يكون فى حاجة لان يعلن امام القارىء وكأنما هو على منبر عن الثورة التاريخية القادمة للصراعات الاجتماعيـــة التى يصفها ويتحدث عنها واذا فالرواية التى تعـــالج مشكلة اشتراكية لابد ان تحقق فى ظنى الرســالة المنوطة بها تحقيقا كاملا اذا صورت العلاقات الواقعية تصويرا صادقا وبددت الاوهام التقليدية المسيطرة على هـــذه العلاقات وهزت التفــاؤل الذى يريم على العــــالم البرجوازى وشككت بالضرورة فى استمراره الابـــدى» (١)

ونستطيع ان نضيف نقطة اخرى وهى انه من المعـــروف انه قد علت أصوات فى روسيا تنادى بقطع الصـــــلة بكل الاداب والفنون التى سبقت ثورة اكتوبر ورفعت شعارات القاء بوشكين وغيره من ســـفينة العصر بحجة العمل على ابتكار ادب وفن بوليتارى نقى ومن العجيب انه قد تكون هذه الدعوة متمشية على حسب الفهم للنظرية الفلسفية التى ترى ان البناء العلوى تابع للبناء الادبى ولما كان البنـــاء الأدبى الان قـــد أصبح اشتراكيا فلابد من اقامة بنيان علوى يناســـبه ولا معنى للارتكاز

(1 Engels : lettre à Minna kautsky du 26. 1895

علي الانتاجات الفكرية القديمة الا ان لينين رفض ذلك وقال : اننا يجب ان نبني على اساس من الماضي والاخذ بالمعارف التي صيغت تحت نير الراسمالية كما يقول ، ومجتمع البرجوازيين والبيروقراطيين . فكيف تستقيم على ذلك نظريته .

يرى هنرى جيفارد أن الادب الروسى قد انكفأ على نفسه والسبب هو أن تعليمات لينين قد تطرقت الى الادب واصبحت منهجا له فقد طالب بأن يتخذ الادب منهجا خادما جماعيا بالرغم من تحذيرات تروتسكي الذى حذر من الاندماج الاهوج بقوله «يجب ان يأخذ الفن طريقه الطبيعية طرق الماركسية ليست طرق الفن ، قوة الفن ليست واحدة عند الجماعة الوحدة » .

وفى عام ١٩٣٤ فى أول اجتماع لكتاب الاتحاد السوفيتى الذين جمعوا فى منظمة واحدة اخبرتهم الحكومة بما يجب ان يقوموا به فقد نصحهم زاهدانوف بأسم اللجنة المركزية ان ينتجوا أعمالا ايديولوجية جذابة وقد دعاهم ايضا باعتبارهم على حسب تعبير ستالين «مهندسو النفوس البشرية» الى القيام بتوضيحات اكثر فى الواقعية فى طريق ارساء الثورة ويجب أن يفصل للحاضر ويخطط للمستقبل وكما يعبر هنرى جيفارد الكاتب الاشتراكى الذى يصغى الى التعليمات الاشتراكية ليصبح بلا أفكار .وقد تبلورت هذه الخصائص للواقعية فى ان الكتاب الذين ساروا على طريقها الذى اختير بدقة وتحت اشكالها المختلفة أن الرواية نفسها أو المشهد يمكن أن يتغير من ميدان المسركة الداخلية الى المصنع او أرض البناء ، من الغابة الكثيفة الى الميدان الواسع.ولكن النتيجة كانت دائما واحدة وكما يقول هنرى جيفارد «عندما يكون الكاتب فى الاتحاد السوفيتى مجبرا على سماع مرافعات المحامين ثم يحاول أصلاح عمله لا يستطيع أكمال عمله كفنان» .

ومنذ عام ١٩٣٠ عانت الكتابة السوفيتية من الرقابة المفروضة التى سببت الكثير من الصعوبات واصبحت «الحقيقة الاشتراكية» نغمة وتصحيحا وعملا هى الرواية التى تدور حول نفسها فى الشئون

البشرية والحس الروسي (١)

أن نقطة البدء تتركز في مهمة الفنان وعلاقته بالمجتمع فهو أولا ليس كاهن المجتمع ولا هو عبد للمجتمع هو عضو في إطار المجتمع وهو قادر على أن يخصب الرؤية للأشياء التي تتنوع في الدلالة حسب مظاهر النظر الرائي والواعي، لها وعلى ذلك يستمد الفن حيويته ويجسد نفسه قويا كلما كان خاليا من القوقعة داخل إطار نظرة متعددة مقننة سلفا والدليل على ذلك هذه الأعمال الفنية الخالدة التي مازالت البشرية تتذكرها وتحبها من أمثال الكوميديا الالهية، ورسالة الغفران، والأدب اليوناني في القديم وسواه، فهي بذور متجددة المخصب، ومع أن مثل هذه الاعمال تموت في جيل من الناس فانها تؤتي أكلها في جيل آخر كما يقول الناقد موزنجان الذي يرى كذلك ان الموضوع لا يمكن ان يكون هو محور العمل الفني ومدار الاهتمام.

ولذلك فان أعداء المذهب الواقعي يتهمونهم بأن هذا المذهب الجماعي انما يقوم بعملية عجن للأفراد وصبهم في قالب واحد متجاهلا بذلك القدرات والمواهب الخاصة ويلقي بها بعيدا عنه وعندما يواجهون بهذه الملاحظة يرون أن هذه المشكلة خاصة بالفنان ستحل عندما يتيسر التقسيم على الدوائر المتناقضة التي يكافح الفنان خلالها دون الاذعان لها في سبيل اكتمال ذاته، واكتمال فنه ثم عندما يصبح التطور الطليق للفرد شرطا للتطور الجماعي تحل المشكلة العامة وعندئذ تحل مشكلة الفنان الخاصة»(٢).

ولكننا نرى ان ذلك عود الى القضية الاولى قضية ربط الفنان «بكفاح المجموع العاملة» كما يحبون ان يقولوا وهذا لا يحل المشكلة.

ومما هو جدير بالنظر انهم يرون ان النظام الرأسمالي في تقسيمه للعمل حرم العامل من حقه في الحرية ويرون ان هذا النظام ينقص

---

(1) Henry Giffard the Novel in russia from pushkin to Pasternak. P. 219 london...1946.

(٢) الأدب والفن في ضوء الواقعية جون فريفيل ص ٩٤.

حرية الفن بحجة ان البرجوازية الراسمالية الاستعمارية كما يحبون أن يعبروا اينما تضيف الفنانين والكتاب الذين لا يجمعون راس المال الى قائمة العمال غير المنتجين .

ومع ذلك نستطيع ان نرد على هذه النقطة بان ذلك الخطر المتوهم قد أوقع الفن فى الفكر الماركسى فيما هو شر منه وهو خضوعه وخنوعه لنظام وافكار الحزب الذى ندين به الدولة «بل ان لينين يكتب : على الادب ان يغدو ادبا متحزبا عليه ان يكون جزءا من القضية الحزبية والبروليتارية السامة للنضال من أجل تغيير المجتمع تغييرا ثوريا بل أنه يهتف فليسقط الادباء غير المتحزبين»(١) .

بل انهم بنالطون الى حد القول بأن الراسمالية تفرض على الفن «عبودية ماحقة» وتكبله بمناقضات مضاعفة وتجعل منه «فنا مفجوعا شائنيا مزعجا» .

واذا نحن حاولنا استعراض الانتاج الفنى فى مختلف عصوره ابتداء من الاغريق حتى العصر الحاضر نجد ان هذه القضية لا تجد لها اساسا قويا فمعظم الذين عرفتهم الآداب ، وحفظ التاريخ أسماءهم، عاشوا فى ظل الراسمالية ونحن لا نقصد من ذلك دفاعا عن الراسمالية ولكن الماركسيين كعادتهم يجعلون فى حسبانهم هذا الرد فيعللون له. بقولهم «لماذا نبت الروائع النفيسة فى تلك التربة العقيمة فهى أشبه بالزهرات التى منبت كالمعجزات» فى شقوق الحجر المرصوف فى فناء المصنع كما سبق .

والحقيقة كما يعلمها الجميع ليست مسألة زهرات بل غابات كاملة تحتوى على مختلف اشجار المعرفة والفن على مختلف الصور .

ونستطيع القول بأن الادب الروسى مر فى ثلاثة ادوار فى حركته النقدية .

١ — سنة ١٩١٨ ويعرف بطور التحول حجرت فيها الدعوة الى

---

(١) انظر لينين و مائة عام — المعرف وزارة الثقافة دمشق مايو ١٩٧٠ ص ٢٠٧

ثقافة شعبية وتبنى بوجدانوف عملية انتاج ادباء من العمال والفلاحين جماعة سماها كزنتسيا أى مصنع الحدادة . ادبهم موضوعه الثورة جمعوا بين الرمزية والمستقبلية والخيال وبعدوا عن الواقع رغبة فى تمجيد الثورة .

عارض تروتسكى فكرة الثقافة الشعبية وقال انهم «يحاولون خطأ ان يضغطوا ثقافة المستقبل وأن يضيقوا عليها الخناق بحدود أيامنا الضيقة ... وهم يشوهون مقاييس الكمال الابدى ... واعترف تروتسكى بجهد اصدقاء السفر وهو اسم أطلقه على غير الملتزمين براى بوجدانوف وجاءت المعارضة من جماعة أكتوبر التى دعت الى ابداع فن شعبى لا يمت الى الماضى بصلة ورفضوا الشك السياسى ، ونادوا بالالتزام بالخط السياسى . ولم يقروا للادب بغير فائدته الاجتماعية .

٢ — وفى سنة ١٩٢٤ تناظر جماعة اكتوبر وأصدقاء السفر وانتصر الفريق الاول وكان من نتائج هذا الفوز موافقة الحزب على نتيجته سنة ١٩٢٥ أن أعطت العناصر غير الشعبية وغير الشيوعية مجالا وقوة للابداع الفنى واستردوا ثقتهم بأنفسهم .

٣ — سنة ١٩٣٩ ظهر مشروع السنوات الخمس أنتهز افرباخ الفرصة واعلنت الحرب على «الادب الرفيع المترف» وألح بعض النقاد على ضرورة أن يساهم الفن والادب فى مشروع السنوات الخمس وأصبحت هذه الدعوة كلمة السر ووجدت آذانا صاغية من المسئولين الرسمية فأيدوها وحدد أفرباخ رؤيته الادبية فى «أن تصوير مشروع السنوات الخمس هو وحده مشكلة الادب السوفيتى ، وعلى الكتاب الا يظلوا واقفين جامدين فى مكانهم بمعزل عن باقى طبقات الشعب ، بل يجب ان يجتهد الكتاب والادباء فى الجبهة الادبية ، وهكذا قضى على المعارضين بالنفى أو الطرد أو الرفض»(١) ونستطيع أن نحدد بأن معنى الالتزام فى الواقعية الاشتراكية هو النضال المدرك يقوم به الفنان من أجل مصالح طبقة معينة وهو على حسب الفكر الماركسى صراع بين طبقتين أو ثقافتين وهو

---

(١) د. محمد كامل حسين فى الادب السوفيتى ص ٩٠ وما بعدها .

يرعى مصالح الطبقة الاكثر تقدما . وهى بالطبع فى نظرهم الطبقة المؤمنة بالافكار الاشتراكية ، وهو يعمل على تاكيد وتعميق هذه الافكار مع التطابق بين أبداعه الفنى واتجاهه الاجتماعى وهذا الابداع يتبلور — ان لم نقل يتجسد — فى مجرد عكس الحياة فى حركتها التاريخية واثراء الفكر بكل ما يتصل بتجارب البروليتاريا اى ان الابداع الفنى محدد ومقيد فى الاختيار داخل الحركة التاريخية الدافعة التى مصلحة مجتمع معين بحجة ان الخيال إنما يأخذ مؤادة من الواقع والانسان جزء من هذا الواقع فليس هناك من تناقض بين الذات والواقع الموضوعى بل انهما يمتزجان فى صورة شكل جديد وهو الواقع الموضوعى المركب من الذاتية والموضوعية .

وعلى الفنان تجاوز هذا الواقع متغلغلا فى داخله كاشفا عن المعانى الداخلية لهذا الواقع فلا يرينا اياه على ما هو فقط بل كما يجب ان يكون هذا الواقع .

فماركس يعتبر الفرد «كائن اجتماعى» وكل ما يبتدعه انما هو نتاج نشاطه العملى والفن هو المعبر والعلامة الدالة على هذا النشاط العملى وكما يرى انجلز كذلك ان الطبيعة لا تنعزل فى ناحية والفكر فى ناحية اخرى . وان ذكاء الانسان لم يكتمل الا حين أدرك وسائل تغيير الطبيعة .

فهناك رد فعل متبادل بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع بناء على ان جزئى العالم المادى والمعنوى — على حسب الفكر الماركسى — متصلان مؤثران فى بعضهما .

فنظرية لينين المعروفة باسم نظرية الانعكاس والنابعة من فكرة ماركس أصلا ترى ان الذى يحدد شعور الناس انما هو وجودهم الاجتماعى وليس هو شعورهم هو الذى يحدد ذلك الوجود فأفكار الناس ومعارفهم انما تلك كله انعكاس لظريقة وجودهم . وان كان لينين يوضح هذه النقطة بالتركيز على ذلك الانعكاس . وليس التفكير مجرد بناء علوى بل هو صورة متناقضة لانعكاس العالم الخارجى وللواقع كذلك .

وهنا يخالف الفكر الماركسى نظرية هيجل اذ يرون ان الحركة الفكرية

ما هى الا مجرد انعكاس لحركة الواقع منقولة الى ذهن الانسان فى حين ان هيجل يرى ان الحركة الفكرية هى التى تكون الحقيقة وهذه هى المظهر الخارجى للفكرة .

ومع ذلك فقد كان المفروض ان يسيطر المنهج الحقيقى للواقعية فى الفن التى ترى على سبيل المثال ان الفنة الاشتراكية يجب الا تعرض بهرجة سياسية والوانا فاقعة الدلالة على المغزى السياسى بل يجب ان تنبع من داخل الحياة نفسها تصور بالوسائل الفنية وبالقدرات الخاصة للفنان ما وراء هذا السطح الظاهرى وما يتموج داخله من مشكلات اجتماعية ثم يقوم الفنيان ببلورة المفهوم الاصيل وبسط تراكم الاحداث المختلفية .

اذ يجب أن تكون خيوط العمل الفنى نسيج الحياة فمجرد الاتكاء على الفكرة السياسية لا يمكن ان تغنى عن الموهبة ، وهذا اتجاه طيب ومقبول ولكن الخطأ أو الخطر كما سبق راجع الى التطبيق لهذه النظرية .

راى لينين ان الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بكل تطور مادى فى المجتمع وعلى ذلك فالفن وسيلة لتربية الجماهير على ان تقوم هذه الجماهير بمحاربة النظام الاجتماعى الذى يحرمها من حريتها حتى يمكن للادب ان يقدم لهذه الجماهير ما يفيدها مادام الادباء والفنانون واقفين فى صف الثورة الاشتراكية .

«ان الانتقال الى مواقف الحزب فى الادب كما فى الايديولوجية عموما يتم – حسب لينين – عندما يدرك الاديب العلاقات بين الطبقات ولا يبقى امامه اذ ذاك الا ان يختار ويقف فى صف هذه الطبقة أو تلك فى مجابهة الاحداث وبكلمة اخرى فان الاديب يجد نفسه أمام ضرورة اختيار سياسى وهو يختار حسب ما يمليه عليه واجبه الطبقى» (١)

ولكن القضية لا تكتمل حيثياتها ففكرة الواجب الطبقى تبدو غامضة وكل فنان يستطيع تفسيرها كل حسب ما يريد بل من الممكن ان تعنى حرية

---

(١) المعرفة مايو ١٩٧٠ وزارة الثقافة دمشق ص ٢١٢ .

الاختيار وحرية الفكرة ، ومع ذلك فهو يرفض الحرية المجردة للابداع ويرى ان الفن ليس فوق الطبقات وانه غير متحزب مع ما في ذلك من التناقض الواضح بين الحرية والتحزب . بل انه يضع في مقابل هذه الحرية التى نراها للاديب بقدم حرية تسمى بالادب المتحزب . وان الحرية لا تتعدى — في معتقده — «عكس الحياة بشكل امين في حركتها التاريخية» (١)

فعندما يطلب لينين من بوجدانوف كتابة رواية للعمال ويرسم لها حلولها ومناهجها والغرض السياسي منها تكون حرية الابداع قد تمزقت ان لم تكن قد محقت حين يقول له : عليك ان تكتب رواية للعمال تظهر كيف ان الراسماليين الكواسر قد نهبوا الارض ، وبددوا البترول كله ، والحديد كله والخشب كله وكل الفحم سيكون هذا كتابا مفيدا للغاية .

فبينما يسلم الواقعيون بأن الكاتب او الفنان حين يؤكد اصالة موهبته قد يكون مقتنعا في وجهة نظره التى ترى ان مجرد المعرفة بواقع الاشياء لا يكفي للابداع الفنى وانه ليست هناك معرفة نظرية نستطيع بث الحياة في الجماد وان تمد الفنان بتعبيرات مبتكرة — يسلم الواقعيون بهذه النظرة وبأن الفن يخاطب الاحساس وان العلوم تخاطب العقل وان الاول يستعين بالخيال والثانى يستعين بالتعليل وان الواقعية لا تمنع المواهب الفنية للمجردين منها ولا تخلق من الفنان العاجز فنانا مبتكرا الا انها تقوم — في رأيهم — بما هو افضل من ذلك انها لا تقدم وصفة لطبع المبتكرات الفنية ولكنها توقظ الضمائر عن طريق تنمية الادراك السليم والفهم الواعى وتعميق المعرفة لتهيء بكل ذلك قدرة الفنان على أن ينتكر بل ويجيد الابتكار مع ارهاف مشاعره عن طريق استكشافها للفنان العلاقات بين الاشياء والترابط الخفى بين ما يظهر وما لا يظهر منها .

ولكننا لا نستطيع قبول مثل هذا الحجاج فالزعم بان الواقعية تساعد الفنان على الرؤية او تقدم له المعتقدات الصحيحة بالعلاقات الاجتماعية ينفى في الوقت نفسه ما يجب وما يختص به الفنان من قدرة

---

(١) المعرفة ص ٢١٤ .

ذاتية على الرؤية الصحيحة للاشياء من مطلات فنية الخاصة حتى يصبح ما ينتجه واقعا في دائرة الفن أما فرض الوصاية بحجة ازالة التناقض بين المثل الفكرية والواقع الاجتماعي بذلك تمحل مرفوض فالفنان الصادق الحس يستطيع التمييز الصادق للاشياء ونحن بذلك نكون قد حرمناه وحرمنا انفسنا من تجربة الفنان الخاصة في اطار قضيته الفنية .

اما القول بانها تدرب الفنان على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة وتدفع به الى التغلغل داخل معترك التناقضات لتفجر له معنى الحياة وادراك الجوهري للاشياء ومباغته فقول لا يؤخذ على علاته ؛ فليس هذا من شأن كائن غير الفنان نفسه والا فقد هذه الصفة فاذا لم يكن قادرا أو كان فاقدا لادواته الفنية التى تساعده على التوغل داخل أسوار الاشياء واقتناصها وابرازها فى حدود ما تتيحه له عبقرية فلا معنى لادخاله فى دائرة الفنانين .

وعلى ذلك يصبح من لغو القول الزعم بأن المادية التاريخية ستمد الكاتب بعمق النظرة للاشياء حتى يجيد عمله الفنى لان العمل الفنى ما هو الا عمق نظرة خاصة للفنان المنتج له محوطة بوسائل الفن الخاصة .

اننا نؤمن بأن التهرب من المساهمة فى قضايا المجتمع ومشكلاته يعتبر جبنا ونؤمن بأن القارىء الحديث فى هذا العصر الذى يتميز بالحركة الدائمة لا يرضى الاكتفاء بأن يحلق على اجنحة خياليه تطير فى فراغ مزيف متوهم فى صور براقة مجدبة من نبض الحيوية بل عليه المساهمة فى عالم متغير متحرك له مشكلاته وقضاياه بل وعليه ان يساهم بفنه باعتبار هذا الفن مرآة لعقله ووجدانه فى جميع الوان القضايا والمشكلات التى تزخر بها الحياة على ان يكون ذلك نابعا من حساسيته الفنية وشعوره الخاص لا باعتباره مجرد عاكس للتغيرات التى تدور فى اطار المجتمع .

لقد كان النقد السوفيتى يضع عينه على قيمة الانتاج الادبى من ناحية خدمة الفكر الشيوعى ولا يقبل ان يخرج الفنان عن هذا الاطار فمثلا حين ننظر الى موقف هذا النقد من الكاتب القصصى زوشنكو الذى كان يؤلف قصصا عن الحب والزواج والروابط الاسرية . واحيانا يقدم نقدا للذين يستخدمون شعارات شيوعية ويسيئون استخدامها نجد انه يتعرض

للتجريح ويجيء في قرار لدانته «إن الادب السوفيتي ليس فيه مجسالة للمؤلفات والكتب غير ذات القيمة من الناحية الفكرية الشيوعية» ثم يصدر قرار بطرده من اتحاد الكتاب السوفييت .

وكذلك الامر بالنسبة ليوريس باسترناك فقد اتهمت روايته بأن منهجها الفكرى العام لا يتمشى مع الثورة الاشتراكية وانه يبرز فى صورة مشرقة حياة الراسماليين وان ابطال روايته فرديون يهتمون بمشكلاتهم الخاصة وان بطل قصته «الدكتور زيفاجو» يستشعر نحو الثورة نفورا وانه لم يشجب موقف بطله هذا وان هذه الرواية تتعارض مع تقاليد الادب السوفيتي الرائقة .

ثم يرون فى نهاية الامر ان هذه الرواية تعبير عن غرور زائف واثارة شكوك حول ثورة أكتوبر .

- فعلى ذلك يصبح المضمون الفنى مستبدا من الواقع الاجتماعى لا من «موقف» الفنان من رأيه تجاه هذا المضمون وبذلك يفقد العمل الفني خصوصيته وأصالته فالمفروض ان تكون قيمة هذا العمل الفني متولدة من خصوبة الموقف الفكرى الخاص للفنان وما يضيفه الى بقية المواقف من قيم ثرية تعدل من السلوك الاجتماعى أو تعطى رؤية جديدة ونحن) فى ذلك لا نلغى قدرة الفنان الخاصة فيما يمكن ان نطلق عليها لفظ عبقريته الذاتية وفى الوقت نفسه نكون قد راعينا التفاعل المستمر بينه وبين بيئته ومجتمعه ، فما لا شك فيه «ان مادة العمل الادبى اما ان تكون مستمدة من العالم الذى يحيط بالفنان ، واما ان تكون نابعة من العالم الذي ينطوي عليه وهو فى اى الحالين يحدد موقفه من احدى ظواهر الكون كما يدل دلالة واضحة على ان الخلق الادبى مرتبط بمبادىء وآراء خاصة ... فلنسلم اذا بالمسئولية ما دام هناك التزام . . أيا كان لون الاديب وأيا كان طبعة ومزاجه وثقافته وتجربته وموقفه من الحياة » وفى هذه الايام يتجه الادب الحديث الى فهم النفس البشرية فهما قائما على تصوير الواقع دون زيف فيه ولا افتراء . وفى هذه النزعة المجللة المنتشية يصطدم الاديب بمواصفات المجتمع ولا يتقبل كل الآراء التى تشيع من حوله ، فيحدث ذلك التصدع الذي يدعو الى الابداع والى الدعوة الى

منغـــايير فيها ما فيها مما لا ترضى عنـــه المجمـــوعة أول الامر في كثير من الاحيان ، فالمسئولية بهذه الـــكيفية ليست ســـلبية بالنسبة لمن حوله لانه بطبيعته يسعى لاحداث اثر كتب من اجله ، وبين هذه الغاية وموقف المجتمع منه وموقفه هو من المجتمع ورغبته في تحقيق فلسفته ودعوته الى معـــاييره التي اخلص لها تكبر المسئولية وتتعقد ، فاذا هي ممتدة في نفســـه متشعبة واذا هي متصـــلة بالمجتمع تصطرع من اجله ثم اذا هي لا تخلص من قيود الفن وطبيعته» (١)

اذا لابد من الوفاء بمطلبين اساسيين الاحساس الخاص والانفعال الذاتي المتصل بوجدانه الفني مع وفائه بالمضمون المعبر عن حركات الجموع فيما يمكن ان يسمى بالمزج البنائي بين الصياغة والفكرة عن طريق امتداد وعيه والتصاقه بحركة وتموج المجتمع . ومن هنـــا يكتسب فنـــه الاحترام والقبول لبعده عن الاقتسار والفرض بدعوى انارة الطريق للفنـــان حتى يتحسس المشكلات بصدق كما يقولون .

ولعل خير دليل على صدق ذلك تحليلات بلزاك الواقعية بالرغم من معتقده السياسي الخاص في المسيحية والملكية فقـــد استطاع — كما سبق — القيام بفلسفة التزامية اثارت اعجـــاب الواقعيين الاشتراكيين انفسهم الذي صرحون انه خير دليل على ســـلامة المذهب الواقعي في الادب . فاذا كان كما يقولون فلماذا يطالبون كتابهم بالتزام يضعون تقنينه الخـــاص لهم . بل انهم يعترفون ان ميـــدأه السياسي لم يمنعـــه من حسن الوفاء لمبـــادىء الواقعيـــة واذا كان ذلك صـــحيحاً فلا معنى لفرض منهجيـــة سياسية على الاعمال الادبية . يقولون عن بلزاك «ان عاطفته السياسية لم تعصب عينيه تبط الى الحد الذي يخفى عنه الحقائق .. كان قلب بلزاك وعقله واحســـاســـه الشريف النزيه في ثورة على نظـــام عصره .. لم يكد يبدأ قصته «الملهاة الانســـانية» حتى شغلت المشكلة الاجتماعية باله فطفق يعرضـــها في اســـلوب ثوري نقتبس منـــه قوله ، كيف يحرم فارس الحبوب ومنبتها وساقيها وحاصدها ثمرة كده فيأكل اقل مما يأكل غيره؟ ... ولم يغب عنه ان نظـــام الحـــكم في عصره يقتضي «بثلاثين

---

(١) مجلة الآداب ١٩٥٤ مقال بقلم د. «أحمد كمال زكي»

مليونا» من الانفنس في سبيل خمسمائة اسرة نبيلة وان ديمقراطية الاغنياء تستهلك الضعفاء وان الراسمالية الاستغلالية تجرد الانسان من ايمانه بالحياة الشريفة وبالقيم الانسانية .. ويقول : «انه يشم رائحة الرمم تنبعث حوله من المجتمع المشرف على السقوط وانه يرى شبح الاشتراكية يصعد في الافق .. لقد مزج بلزاك شخوصه الخاصة بالشخوص التاريخية ومن يتصفح فهرس قصته «الملهاة الانسانية» لا يكاد يميز بين هؤلاء وهؤلاء وهو يستخلص العنصر المحرك والعامل البارز والعاطفة الغلابة .... ويبعث خياله المركب الحركة في كل هذا ويعمل على انمائه ويظل يدفعه الى الامام حتى ينتهى به الى هاوية نهايته» (١).

وبعد هذا الدفاع الحار عن واقعية بلزاك وهو لم يخضع فيها لتوجيه خاص أو تقديم «مساعدات للواقع» لتوضيحه ومساعدته بل اعتمد على ذاتيته وقدرته الفنية الخاصة باعتراف الواقعيين الاشتراكيين انفسهم . فاننا نرى ان الفن الاصيل هو الذى يقدم استكشافا مطلا جديدا للاشياء ولعله من المناسب الاشارة الى قول الواقعيين الاشتراكيين انفسهم «لقد كان كل شيء حقيقي موهوب في الفن خلال سائر العصور مبتكرا وفرديا على الدوام ... ان فردية الفنان عامل عظيم الاهمية فى استمتاعنا الفنى بآثاره»(٢) .

ومع ذلك فانصار الواقعية الاشتراكية يرون ان مذهبهم يحاول فهم الوجود بدون زيف وانه منهج علمى يعرض للاسباب والنتائج وبه يظهر ترابط الوجود ويؤدى الى ربط الفرد بغيره ويربط المشكلة الخاصة بالمشكلات العامة وانه يوضح الهدف المشترك بين الفرد والمجموع فى عمل مشترك يحل فيه التعاون محل التنافس .

ولكن هذا المنطق يصعب قبوله لان اخطر ما فى هذا المذهب الدعوة الى التحيز والتحزب ، وربط الفرد بغيره انما ربط جبرى فى خضوع

---

(١) جون فريفيل — الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٦ .

(٢) ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع بقلم : ف.م. زيمرنكومنشور بمجلة فوكس العدد الرابع والسبعون ١٩٥٢ .

مفهومات مقننة سابقا وخاضعة لارادة الحزب قبل أن تكون نابعة من ارادة حرة للفرد .

اما الزعم الآخر كذلك بان اعداء الواقعيـة فى رفضهم تفسير حركة التاريخ بانها حلقات متتالية من الجهاد فى سبيل الخلاص من الاستعباد انما تحرص هذه النظرة لتظل خادمة لنميز الداعين الى رفض الواقعيـة على غيرهم فهذا قول على فرض صحته لا ينهض دليلا على ضرورة فرض المذهب .

كذلك فان القول بأن «الوجودية» تعمل على تنمية النزعة الذاتيـة وتقوية الميول الفردية ولهـذا تؤيدها القوى الرجعية الغربيـة الرسمية وغير الرسمية كل التأييد وتشترك معها فى مقاومة خصومها الشرفاء . هذا القول لا يستقيم على ساقه فقد سبق من رؤية هذا المذهب «الوجودية» «والفن للفن» ان الالتزام الوجودى يكاد يكون قريبا من الروح العـامة لشخصية الفنان وعلاقته بالمجتمع ولم نسمع ان الدول الاستعمارية تنشر اعلانات أو تقـدم نشرات للدعاية للمذهب الوجـودى فى فلسفته الفنيـة وأما نظرية «الفن للفن» فلها ظروفها الخاصة وفلسفتها التى سبق عرضها ولا نعتقد انه جال بأصحابها فكرة خدمة الاستعمار تلك التهمة التى يشهرها الواقعيون على الدوام فى وجوه خصومهم حتى أصبحت رذيلة من رذائلهم المعروفة ولعلنـا نذكر اتهامهم لكامو بأن الامريكين يدفعـون له ثمن تأليف كتبه .

هذا ونستطيع ان نشير الى ان فلسفة الالتزام قد وجدت لها صدى فى النقد الادبى فى الولايات المتحـدة نفسها وها هى تمثل من الناحيـة الاقتصادية قمة الرأسمالية فقد راحت اصـوات النقاد أيضـا ترتفع فيها داعية الى النظر الى الادب نظرة ذات مطلات اجتماعية .

وقد قام برنارد سميث بالدعوة الى هـذه الفلسفة الرامية الى ربط الادب بقضـايا العصر «وقـد اتسع نطاق تأثير الواقعيـة الاشتراكية فى امريكا بعد ذلك ؛ وظهر فى نتاج نقاد يمثلون اتجاهات مخالفة لاتجاهات الواقعية الاشتراكية مثل الناقدين ادموند ولسن وكينيث بيرك» (١)

---

(١) د. محمود الربيعى فى نقد الشعر ص ٥٩ .

وكذلك كان النقد الانجليزي اصطنعته دعوى الالتزام فيما كان يدعو اليه كروستوفر كودويل Caudwell (١٩٠٧ — ١٩٣٧) الذي يعتبر الثورة على الاتجاه الفردي الذي تميز به النقد الانجليزي، كما انه ثورة على الحضرية البرجوازية الكاذبة» (٢)

ومما هو معروف انه كما نعرف انه ان فرنسا بدعوة سارتر وغيره كانت المجال المتصف للتأثر الواضح بفلسفة الالتزام في نقدها الادبي عن طريق دعوة سارتر المتأثرة بفلسفته الوجودية التي سبق عرضتها ...

وفي الصفحات التالية نعرض بشيء من التفصيل للنقد الادبي الذي يرتضيه سارتر للاعمال الادبية بناء على فلسفته الالتزامية الخاصة .

والنقد الادبي في هذا المفهوم يؤكد ضرورة تقييم العمل الفني عن طريق مدى تجاوبه واتصاله الوجداني مع افراد هذا المجتمع وتوجهاته الحضارية .

ونلاحظ ان سارتر في منهجه النقدي ينفي عن نفسه اتباعه بالمنهج النقدي الماركسي ، وهو يبدأ بوضع مجموعة من المشكلات وموقف النقد منه ...

يبدأ بمشكلة الكتابة ويراها طريقة من طرق «الكشف» للعالم، وان النثر وحده هو الذي يجب أن ينوط به الالتزام ، فالنثر في رأيه هو الذي يستطيع القيام بعبء الدفاع عن الديمقراطية ، وان هذه الديمقراطية التي هي نتاج الحرية اذا اصابها تهديد فان على الناثر ان يترك قلمه ليحمل سلاحه وعلى ذلك فالادب يسير بك الى المعركة» .

«ان فن النثر متضامن مع النظام الوحيد الذي يظل للنثر فيه معنى : الديمقراطية . وحين يهدد هذه الحرية ينتقل التهديد للنثر ، وهنا يعجز القلم عن الدفاع عنها ، وهنا يتوجب على الفنان أن يحمل السلاح . . فان الادب يرمي بك في قلب المعركة والكتابة هي وسيلة مجموعة من أجيال .

---

(١) السابق الصفحة نفسها .

ارادة الحرية ، وحين تبدأ فأنت اذا بالرغم منك ام ابيت»(١) .

فهو يرى ان النثر هو التعبير الصادق والواضح عن وجهة نظر العقل ويرى أن اللغة كأداة قوامها الأتصال وتدعيم التواصل بين الانسانية ، فالنثر ينحو نحو هذا العالم المتوحد، والكاتب في هذا الصراع الذي يشارك فيه مع الآخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعي كامل يصور فيه هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقه من جديد .

فسارتر يؤكد أنه «بدون شك عمل الكاتب حادثة اجتماعية فالنثر الادبي هو نثر ملتزم Gommitted ويجب أن نستعمل اللغة بعناية وفهم مع مراعاة أنه لا يقصد اللغة اليومية لغة التحديث التي هي مجرد نشاط عام ولا تلك اللغة الشاعرية أن صح التعبير .

فهو يريد ان يكون الفن قائما على تخيل ووضع العالم في نظام ما ، وانه اذا كان على الكاتب أن يكون «تقدميا» فذلك راجع الى أن طبيعة العمل الفني هو أرساء الحرية .

فالكاتب لا يكتب لنفسه وهو لا يلقي بانفعالاته وذاته على الصفحة التي أمامه لمجرد أن ذلك هو كل مهمته وواجبه فهذا خطأ لانه لو وجد الاديب منفردا ووحيدا بدون الآخرين فقد العمل الفني اعتباره «كموضوع وانتهى الامر بالاديب الى اليأس وترك الكتابة» .

والكاتب يضع أمام عينه أنه يواجه نفسه بكتابته أمام حرية قارئه وهو يعلم في الوقت نفسه أن الكلمة التي يقولها انما هي «فعل» وعلى ذلك، فهو على وعي تام بخطورتها وبتصنعها كأداة اجتماعية تضعه أمام مسئوليته امام نفسه وأمام الآخرين .

وسارتر ينفي الالتزام عن الرسم والموسيقا والنحت لأنها مجرد معاني أما الكاتب فهو يعرب عن المعاني ، ويرى في الوقت نفسه أن الشعر من باب الرسم لا يقبل الالتزام .

Situation. p. 113 (١)

ونلاحظ ان الدكتور طه حسين يعارض سارتر فى هذه النقطة ويرى.
«ان المصورين والمثالين والبنائين والموسيقيين يمكن ان يلتزموا ويحتملوا التبعات ، وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل ان يوجد النثر ، وبعد ان وجد النثر ، وفي العصر الذى نعيش فيه ، وفى البيئة التى يعيش فيها جان بول سارتر نفسه»(١) .

ويسخر سارتر من أصحاب نظرية الفن للفن وكل من يحصر الفن فى اطار فنى بحت ولا يقبل كذلك النظرة الفرودية التى تعتبر الفن مجرد كشف عن اللاشعور .

اما حجة سارتر في ان الشعر لا مكان له فى الالتزام فانه يعللها بأن الشعراء يرفضون استخدام اللغة ويرد على المتسائلين بانه لا يستطيع أن يحلم بالتزام الشعر فيوافقهم على ذلك لانه يرى — كما سبق — أن الشعر يدخل فى باب الرسم والنحت والموسيقا وهى فنون لا يمكن لها أن تلتزم لأنها بدون معنى ! فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى الحان فمن الذى يجرؤ والحالة هذه ان يتطلب من الرسم والموسيقا ان يكونا التزاميين ، وعلى العكس من ذلك فالكاتب عمله هو بلورة المعانى ، وأيضا من الناحية الاخرى نلاحظ فرقا ثانيا هو أن نفوذ وسلطان المعانى انما هو فى ميدان النثر والشعر انما هو بجانب فنون الرسم والنحت والموسيقا»(٢) .

ويناقش سارتر فكرة رفض التزام الشاعر بحجة ان الشاعر قد ابتعد عن اللغة فهو في الموقف الشعرى L'attitu de poëtique يعتبر الكلمات مجرد أشياء ، والشاعر يقف عند الكلمات لا وراء الكلمات ، فالشاعر يرى الكلمات ليست أداة بل مجرد اشارة يخترقها الى ما وراءها .

«ان الشعراء اناس يرفضون استعمال اللغة نفعيا ولان المعرفة الحقيقية تكمن فى استخدام اللغة كأداة وبواسطتها فلا يمكننا أن نتخيل ان هدف الشعراء تمييز الحقيقة وليس كذلك عرضها او توضيحها»(٣) .

---

(١) ألوان ص ٢٧٧ .
(٢) Situation. p. 63
(٣) p.63 : 64

ولعل الدكتور ابراهيم سلامة كان متأثرا بفكرة سارتر هذه فى دعوته الى الادب الاجتماعى والى ان النثر هو القادر على القيام بوظيفة التعبير حين يقول : «ونحن فى حاضرنا لا نحتاج الى الشعر الغنائى كثيرا ولا الى الشعر القصصى كثيرا .. اما شعر الحياة التى نحياها والاحداث التى نعانيها فهو ما يجب ان تتوجه الجهود اليه .. واللغة النثرية لا الشعرية فى هذا الادب الاجتماعى هى الاداة الطبيعية للاداء لان اساليب الحياة فى طبيعتها لا يؤديها الناس بالشعر ؛ ولان الشعر يتحكم فى الشاعر اكثر مما تتحكم فيه الوقائع ولان الاناقة فيه لا تتفق مع خشونة موضوع الاداء فى كثير من الاحيان» (١)

وسارتر يرى كذلك ان الكلمة للمتحدث مجرد خادم مطيع ولكنها للشاعر نافرة متوحشة فهى تمثل مخلوقا ذا كيان مستقل ، والشاعر خارج هذا النطاق اللغوى «والكاتب الملتزم يعرف ان الكلمة فعل ، وهو يعرف كذلك ان الكشف تغيير ، ولا نستطيع هذا الكشف الا اذا رغبنا فى التغيير وقد تخلى عن الحلم المستحيل فى تصوير تجريدى للمجتمع» (١)

والعلاقة الوحيدة — فى راى سارتر — التى تربط بين الشاعر والناثر هى مجرد رسم الحرف وحركة اليد التى ترسم هذا الحرف وفى غير ذلك ينفصم الاثنان ففن النثر — يباشر فى أثناء الحديث ومادته لها معنى بشكل طبيعى ولها دلالة ، والنثر فى موقفه فكرى انه كما يقول سارتر الاصبع السادسة أو الساق الثالثة ؛ والكلمات مجرد اصطلاحات تبلى وتمحي بالاستعمال .

واذا كان الالتزام محرما او ممنوعا على الشاعر فهل هذا السبب ذريعة نتخذها لاستثناء الناثر كذلك من قضية الالتزام ؟ نحن نسال أى

---

(١) تيارات ادبية بين الشرق والغرب — مكتبة الانجلو ١٩٥١ — ص ٣٣٨

(٢) situation. P. 73

الامور يشتركان فيه ؟ الناثر يكتب هذه هى حقيقة والشاعر يكتب ايضا ولكن عمليتى كل منهما ليست متماثلة تماما ماعدا حركة اليد ورسم الحرف .. النثر يكون نفعيا فى جوهره وحقيقة أمره ، وانا أميل الى الاعتقاد بكل رضا الى القول بأن الناثر انسان «يستخدم «الكلمات» .. الكاتب دائما متكلم : انه يسمي ويعيش ويميز ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويستفهم ويتضرع ويسب ويلعن ويوعز ويلقن ولو انه فعل ذلك فى الفراغ فلن يجعله ذلك شاعرا ، بل انه سيكون مجرد ناثر يتحدث بدون أية غاية أو فائدة من حديثه (١)

فسارتر يرى أن الشاعر يتأمل بطريقة تجريدية كلمات اللغة وهو يحس بأن لها اشعاعا خاصا ولا يكاد يحس بانفصام بين الاحساس بأن الكلمات «والشاعر فى حقيقة الامر قد انعزل تماما عن فكرة استعمال اللغة كأداة ، وهو قد اختار بلا نكوص الموقف الشعرى آخذا فى اعتباره ان الكلمات مثل الاشارات أو العلامات الشخص المتحدث «يقصد الناثر» وراء الكمات لتربطه بجانب الموضوع المتحدث عنه وأما الشاعر فانه يكون بجانب الكلمات لانها فى المنزلة الاولى عنده ، انها تكون مطيعة بالنسبة للناثر وانها باقية على حالة متوحشة بالنسبة للشاعر ، وهي بالنسبة للناثر مجرد اصطلاحات نافعة وأدوات تستهلك شيئا فشيئا ثم يلقيها وراء ظهره وقتما لا تعودقادرة أو صالحة للاستعمال ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية بل انها تنمو كذلك فى صورة طبيعية فوق الارض مثلما ينمو العشب ومثلما تنمو الاشجار» (٢)

فالناثر هو الذى يملك ناصية الالتزام وعليه ان يطلق الكلمات لتصير كلمات هادفة فقد اختار طريقة كشف العالم للناس وللاخرين جتى يحدد كل مسئوليته تجاه الموضوع الذى اختاره ، فلا يكتفى ان يطلق ليستمتع بصوت الكلمات وجرسها فالكلمات مسدسات محشوة

---

(١) situation P. 70

(٢) P. 64

وعليه أن يســـددها لاهـــداف ولكنه فى الوقت نفســـه عليه ان يهتم بجـــانب اهتمامه بالمضمون الى اهتمامه بالاســتلوب ، فالاســـلوب يعطى النثر قيمـــــــة .

ومع ذلك يجب الا يكون الاسلوب هو القضية ولا يكون الشاغل هو البحث عن الاسلوب وانتظار الفكرة التى تهبط فان المقتضيات المتجددة فى الاطار الاجتماعى ستجعل الفنان ملزما بايجاد لغة جديدة أو تكتيك جديد !فالفن لم يكن أبدا بجانب الاسلوبيين

L'Art n'a jamais été du côtè des pwristes P.76

مع ملاحظة ان سارتر يرى ان الصيغة المقبولة للاسلوب انما هو ذلك الذي لا يكاد ينتبه اليه القـــارىء لانه يؤدى دوره فى خـــدمة المعانى ويزيد بها ايضـاحا من غير ان تتوقف انظارنا لتتأمله !فالناثر يضىء معانى عواطفه ســـاعة يعرضها أما الشاعر فهو على النقيض من ذلك انه يصب عواطفه فى قصيدته الشعرية ثم يقطع علاقته بها» (١)

ويقرن العلاقة بين القارىء والكاتب من جهة الاسلوب بأنها مثل لوح زجاجي غير مصقول يتوسط القـــارىء والكاتب ، وعلى ذلك يجب ان تجىء المتعة الجمالية كنها غير مقصودة او كشىء خفى لا يكاد أحـــد يفطن اليه فان تناسق العبـــارة وموسيقية الجمل تقـــدم «تهيئة خاصة للقارىء بدون اثارة انتباه ويضرب لها مثلا بأن طقوس الايمان ليست هى الايمان ولكن القداس مهيىء له ، أو مثلما تنظر الى رقصة من الرقصـــات فى حـــد ذاتها لن يبقى منها الا تأرجحات سخيفة ومملة .

ويرى ســـارتر أن الذين يعارضـــون الالتزام باسم نظرية الفن للفن القديمة كما يسميها ، يرى أنهم ايضـــــا لا يمكن ان يقبلوا بها لانهـــــا جمالية محضـــة بدون فائدة ، ولانهم يعلمون ان الفن المحض والفن الفارغ شىء واحـــــد .

---

(١) P. 39

ويعرض الدكتور طه حسين الى تحليل سارتر للعمل الشعرى وخلوصه من هذا التحليل الى رفض التزام الشاعر فيرى ان الاستدلال بالتاريخ يثبت خطأ سارتر وان الشعراء كانوا يلتزمون وأن حجته التى أطال فيها للتدليل على وضع النثر ونصاعته وقدرته على الايصال تضبح لا سند لها اذ يلجأ بعض الناثرين الى اسلوب الشعر الذى رفضه سارتر وقد يحدث العكس .

يقول الدكتور طه حسين : ان جان بول سارتر «انما يتحدث عن الشعر المعاصر عند بعض الاوربيين او عند بعض المذاهب لبعض الشعراء المعاصرين واماما مشكلة خطيرة لم يحلهابل ولم يحاول ان يحلها .. وهى ان الانسانية المثقفة تكلمت شعرا قبل ان تتكلم نثرا ، وادت بالشعر أغراض الحضارة كلها فى وقت من الاوقات ؛ فقد كان الشعراء اذا يلتزمون ويحتملون التبعات يتأثرون بالحياة الواقعية ويؤثرون فيها الى حد ان كان الشعر بالقياس الى الانسانية القديمة مصدرا خطيرا من مصادر التاريخ ومن السخف ان يقال ان شعراء الالياذة والاودسة والشعراء الغنائيين والمثلين عند اليونان والرومان وفى العصر الحديث لم يكونوا يلتزمون ولم يكونوا يقصدون الى المعانى فى انفسها ولم يكونوا يتخذون الالفاظ وسائل الى هذه المعانى» (١)

كذلك يعرض الدكتور طه حسين الى الوجه المقابل من القضية وهو «ان الكتاب الناثرين قد يذهبون مذهب الشعراء فيعنون بالالفاظ فى نفسها ، ويتخذونها غاية نفعية ومظهرا من مظاهر الجمال .. ومن الظواهر الادبية الواقعة المحققة ان الشعراء قد يقصدون الى المعانى ، ويتخذون الالفاظ وسائل اليها وان الكتاب قد يعنون بالالفاظ ويتخذونها فى انفسها مادة الفن ، فاذا كان الالتزام واحتمال التبعات منوطا باعتبار الالفاظ سائل والمعانى غايات ، فأصحاب المعانى من الشعراء والكتاب سواء فى الالتزام ، واصحاب الألفاظ من الشعراء والكتاب سواء فى التحرر من هذا

---

(١) الوان ص ٩٦

الالتزام» (١) ويضرب الدكتور امثله بشعراء المقـــاومة الفرنســية الذين يعرفهم سارتر ويؤكد أنهم كانوا جميعا ملتزمين .

على انه من الناحية الاخرى نلاحظ ان سارتر لا ينكر ان يكون الشعر مكثفا بمشاعر اجتماعيه ومتخـذا موقفا من الاحـداث السياسية التى تهم المجتمع ولكنه مع ذلك يرى ان هـذه الامور تكون غير واضحة ولا بينه أو شافة عن نفسها فى الشعر مثلما هى كذلك فى النثر ، وانه من طبيعة العمل الفنى فى الشعر اذا النمس المسائل الاجتماعية فانما يكون من جهة اثرها الذاتى فى النفس وتأخذ اما طابع الهروب منها أو صـوغها فى اطار ذاته ولا يخرج عن هذا الاطار ، بيد ان الناثر في قصته أو مسرحيته يرمى رميته وهو واثق من الهدف فهو خارج ذاته ،توجه الى غيره فهو غير محصور في قفص عمله الفنى كالشاعر .

ومع ذلك فلعل ســـارتر كان يقصـــد الشعر الرمزى حيث تصلح تبريراته لمـا يحتويه هـذا الشعر من ضـبابية وغموض ناتجه من تبـادل معطيات الحواس .

وحين يعرض ســـارتر لمقولته لماذا نكتب Pourquoi Ecrire يؤكد ان الفنان الذى اوجد خلقه النى يراه دائما جزءا منه لانه منتجه ومصدره وفى خلال عملية القراءة يتحقق «وجود» الخلق الفنى فالقارىء ســاعة قيامه بالقراءة يقوم بعملية ادراك يوجـــد بها هـــذا المنتج اى العـامل الفنى .

وجهد الكاتب والدور الذى يقوم به انما يكون هو التوجيه والارشــاد بدون تدخل وبدون تسيطر ، فهو يضع ثقتـه المطلقة في حرية القارىء لذلك فان هدف الفن هو تجديد نظام العالم وانه لا حيدية فى الفن مع البعد عن اية محاولة لاستعباد القراء .

---

(١) الوان ص ٢٧٧

يقول سارتر : «البعض يعتبر الفن مجرد فرار أو هروب والبعض يعتبره وسيلة للقهر والغلبة ، لكن المرء فى امكانه الهرب فى داخل صومعة أو الجنون أوفى الموت . ومن الممكن له كذلك أن يغزو بواسطة الاسلحة وهنا نتساءل لم كانت الكتابة على وجه الخصوص تصنع بواسطتها هروبنا وهجومنا ، ذلك لان وراء مختلف مرامى المؤلفين والكتاب يوجد اختيار أكثر عمقا واشد مباشرة وهذا الاختيار امر مشترك بين الجميع» .

اى ان الفنان والاديب لا يكتب لنفسه بل هناك ما يمكن ان يسمى بالعملية التركيبية بين الكاتب والقارىء الذى يكسب الموضوع المكتوب صفة الوجود «ليس بصحيح ان الكاتب يكتب لنفسه .. ان الجهد المشترك بين الكاتب وبين القارىء هو الذى يؤدى الى اظهار الموضوع المعين والمتخيل والذى هو نتاج الفكر ، وبناء على ذلك فنستطيع القول بأنه لا وجود للفن الا من أجل الاخرين وبواسطتهم» (١)

وان من أسباب كتابتنا القوية هو رغبتنا فى الاحساس بأننا أساسيون فى هذا العالم ، والخلق الفنى لن يكتمل كذلك الا بعملية القراءة ذاتها والكاتب لا يشعر بعمله الا من خلال وعى القارىء .

وينتج على ذلك ان يكون كل عمل أدبى نداء ، وكل كتابة تقوم بها متضمنة معنى النداء لكل قارئ طلبا لحريته التى لا نستطيع الوصول اليها عن طريق الغواية أو القسر «فالمؤلف يكتب ليتوجه الى حرية قارئيه وهو يتطلبها لتوجد عمله»

والكتابة كذلك توجه الى وعى الاخرين من الكاتب بهدف القيام بعملية تغيير تتجاوز الكائن الى ما يكون اى تحمل المسئولية تجاه العالم من كلا الطرفين الكاتب والمكتوب له مع ملاحظة ان هذه الحرية ذات طابع انسانى اى ليست عواطف فردية ذاتية خاصة ، فيجب الا يستغل الفن خارج

---

(١) situation. P. 93

نطاقه الفنى اى لا نضع فى الاعتبار الدعايات السياسية او الافكار المذهبية والا فقد قيمته فالفن الادبى نداء انسانى يتوجه به منشئه لحرية القارىء الجماعى وانما جميع ذلك قرار حر اتخذه كل منهما فاذا ضاعت الثقة أو فقدت فقد الادب .

والحرية المقصودة ليست فى معناها التجريدى المطلق ، بل انها حرية تكتسب تجسيدها فى الموقف نفسه شريطة ان تكون — كما سبق — مقيدة بحرية الاخرين اى أن الكاتب فى حريته لا يضر بمواقف الاخرين وحرياتهم .

والكاتب حين يكتب فانه يصارع كثيرا من القوى التى اغتالها الجمود والعقم فوقفت حجرا كؤودا فى سبيل المجتمع ، وهو حين يقدم صورة للمجتمع فانما يفقد هذا المجتمع التوازن الذى كان يشعر به من اثر جهله بنفسه .

وعلى ذلك فهو يصبح دائما فى صراع دائم مع القوى المحافظة فى هذا المجتمع القوى اليمينية التى يساعدها ان تظل محافظة على توازن المجتمع وهو يحاول تحطيم هذه القوى عن طريق الثورة .

ويسخر سارتر من فكرة الخلود الادبى التى يلجا اليها بعض الكتاب هروبا من مواجهة المجتمع والغوص فى ظروف عصرهم بحجة الطمع فى الخلود الادبى المنتظر فيشبه المجد الادبى ساخرا بالعود الابدى Le Retour Etrnel ويرى أن ذلك مجرد صراع ضد التاريخ وان الالتجاء والتحمل بهذه الفكرة غير انسانى .

ويدين سارتر الواقعية التى تكتفى بالتصوير المجرد فقط قائلا : «الخطأ الكامن فى الواقعية يرجع لكونها تعتقد ان الشىء الواقعى بمجرد تأمله يقع تحت دائرة الكشف وعلى ذلك فبقدرتنا القيام بتقديم تصور متجرد عنه ..» ويتساءل سارتر كيف يستطيع الكاتب ان يكون كذلك تجريديا امام المظالم الكثيرة التى يحتويها هذا العالم ويطالب الكاتب ان يتجاوز العرض لهذه المظالم بالعمل بهدف القضاء عليها .

والسبب فى ذلك ان الكاتب حين يعرض لهذه المظالم يجعل اساسه القارىء الذى سيكون على درجة من المسئولية تدفعه للتساؤل عن السبب فى عرض هذه المظالم وانه ليس على اية حال مجرد تأملها المجرد ، بل يطلب منى مخاطبا حريتى ان «اكشف» هذه المظالم ان اشجبها ، ان اسخط عليها ، ان العنها ، لان هذا العمل الفنى هو ثقة بين الكتاب والقارىء ثقة تدفع الى منع الاسترقاق ، لان الحرية هى الهدف بشرط ان تكون حريته مرتبطة أتم الارتباط بحرية الاخرين .

وعلى ذلك فسارتر يحدد موضوع الكتاب بأنه الحرية فيقول : «ليس للكاتب باعتباره انسانا حرا يتوجه الى بشر احرار الا موضوع واحد «الحرية» وإن الكاتب حين يكتب فانما يتوجه بكتابته الى قارىء محدد فى وطن محدد ، ولذلك فهو فى موقف محدد ، فهو لا يكتب بدون جمهور وهو فى الوقت نفسه له جمهور معين يتبلور فى ظل ظروف اجتماعية معينة وظروف تاريخية معينة كذلك .

فالكتاب يوجه نداء الى حرية القراء الذين يكونون مثل علامة استفهام تتطلب الجواب ، أو مثل فراغ يحتاج الى من يملاه ، وموضوعات الكتابة أبواب مفتحة ، والقراءة تعاقد حر كريم بين اثنين هما الكاتب والقارىء قائم على الثقة التامة بينهما ، وعلى انه ليس هناك ما يجبر المؤلف على الاعتقاد بأن القارىء سوف يعتمد على حريته فى القراءة والعكس صحيح ؛ فليس هناك ما يضطر القارىء أيضا الى الاعتقاد بأن المؤلف قد اعتمد على حريته فى التأليف يعنى ان اصحابها قد اختفوا داخل الزمان الذى يوجدون فيه ، ويتساءل اى واحد من هؤلاء الكتاب عشاق المجد المتوهم اين سيجد مكافأته؟ وفى أى جيل قادم؟ وان الكاتب يحرم الجمهور الواقعى من فرصة تمثيل الكاتب لهم وانه بذلك يستبعد قسما عظيما من البشر ، فما يقصده المجد الادبى من عالمية تظل عالمية جزئية ومحددة ، فمادام الكاتب يختار جمهوره تحتم عليه اختيار الموضوع غالبا ، اذا سيبقى ذلك الادب الطامح فى مجد متوهم سيبقى مجدا تجريديا ، ولذلك فانه من الافضل ان نعيد فهم المعنى الاكمل لكلمة «العالمية» وهى عالمية محددة ، بعدد من البشر فى

مجتمع معين ، وبدلا من ان يحلم حلما مطلقا فى مستقبل اجوف عليه ان يفكر فى فترة مخصوصة محددة يختارها بنفسه لاختيار موضوعه ، فالرغبة فى الحديث عن القيم الخالدة أو الادبية امر محفوف بالاخطار بالرغم مما يبدو من سهولته لان هذه القيم مجردة .

فالحرية مثلا اذا نظرنا اليها كمعنى تجريدى تشبه الغصن الجاف بالرغم من أنها مثل البحر حركة متصلة مبدوءة باستمرار ، حركة فيها انتصارات الانسان على نفسه وعلى جنسه، وعلى طبقته الاجتماعية وهكذا .

أما اذا أراد الكاتب ان يتحدث عن هذا العالم المجرد المطلق فليفعل ولكن ليتأكد انه لن يستمع اليه احد وذلك فهو شاء أو لم يشأ مضطر الى الحديث الى معاصرية ، ولابد من مخاطبة قراء معينيين فى ديمومة محددة .

واذا كان الكاتب فى مجتمع ثورى فان مهمته تكون القيام بدور الوسيط بين الجميع ؛ وفى المجتمع الطبقى فقط يستطيع الادب تحقيق ماهيته .

فحين يصبح الجمهور كله هو القارىء هو المجتمع ككل فهنا تتاح للكاتب فرصته ليكتب عن حياة الانسان بعامة بدون تناقض بين الجمهور والموضوع وهذا يعنى فى نظر سارتر الغاء الطبقات فيقول : «فى مجتمع بلا طبقات ، بلا دكتاتورية سوف يصل الادب الى ان يفى ذاته ، وحينئذ سوف يدرك ان الشكل والمضمون ، والجمهور والموضوع أمور متماثلة ومتحدة .. وعلى ذلك فسوف يستطيع المرء ان يوضح افضل ايضاح عن ذاتية الانسان عندما يملك قدرة التعبير فى عمق أكثر عن المستلزمات الجماعية» (١)

وفى الوقت نفسه فانغماس الكاتب أو ميله نحو مذهب سياسى أو

---

(١) sitution. P. 193

فكرى معين لطبقة من الطبقات سيجعله كما حدث لكتاب القرن السـابع عشر شريكا لجمهوره ولمجتمعه فى عيوبه وفى قبول مذهب العلية الممتـازة من القوم بدون تقديم أية نقـدات فقـد تنبت التقاليد القيم المتعارفة التى ارتضـاها المجتمع واتحـد بها كذلك الفن «فلا الناثر ملعونا ولا الشـاعر كذلك وليس لهما ان يقررا اى حـكم على معنى التـأليف أو قيمـة الادب

NiLe Prosatewr N'eit Moudit Ni Méme Le Poéte, ils N'ont Point à Décider à ChaqueOuiurage Du Sens Et De La Valeur DeLe Litterature

والسبب ـ كما يرى سارتر ـ ان كليهما اصبح من بنية هذا المجتمع وعلى ذلك فمثل هذا الادب آيل للسقوط ، انه بناء متهدم جدا ومائل ، وان استلاب الادب يكمن فى اخضاع نفسه لقوى معينة او لعقيدة من العقـائد حين يصبح مجرد اداة يستغلها الاخرون ولذلك يقول : «أنا أقول ان الادب فى زمن معين يكون مستلبا عندما يفقد القـدرة على التوصل الى ان يفى بوضوح استقلاله وكذلك يكون مستلبا اذا خضع للقوى الزمنيـة أو لاية عقيدة أو مذهب سياسى ، أو بكلمة مختصرة عندما يجعل من نفسـه مجرد وسيلة لا غاية مطلقة من اية اسر .. اننى اقول ان الادب يكون تجيريديا ان لم يحقق برؤية صادقة شموله واحاطته ، وذلك اذا اقتصر فقط على مبـدأ استقلاله الشكلى بدون مبالاة بموضوعه» (١)

وعلى ذلك فالادب الحق هو الذى يوجـد فى مجتمع لا طبقيـة فيه ، وهو الذى يبين اتجاه اعضاء المجتمع فيرون فيه ذواتهم ، وبنـاء على معتقد سارتر فان تقديم الصورة يعطى نتاجا لها وهو التغيير وهو يقدم على عرض الصلات بين الافراد بعضهم ببعض من خـلال مواقفهم اى انه ادب مواقف لا يقدم بطولات ولا يعرض نماذج بطولية ، بل يقدم حريات مقيـدة ، وهذه الحريات امامها الشراك تقف منتصبة على حافة الطريق وعليها ان تختـار الطريق وكل فرد هو خالق طريق نفسه .

---

(١) P. 190

ولما كان كل كتاب يتضمن فى ذاته دعوة حرة فعلى ذلك سوف يصبح الادب فى جوهره تجاوز للتناقض بين القول والعمل عن طريق وعيه الكامل بذاته فى مجتمع بدون دكتاتورية او طبقية .

ويقرر سارتر انه «لا شيء يؤكد لنا ان الادب خالد وبجب ان نقامر بلعب دوره فاذا خسرنا نحن الكتاب فقبحا لنا ؛ ولكن قبحا للمجتمع أيضا ، وقد بينت أنه بواسطة الادب ينتقل المجتمع الى حالة من التأمل والتفكير يكتسب بهما احساسا بائسا ويكتسب صورة غير متوازنة فى ذاته فيعمل على تعديلها وصقلها .... فاذا كان على الادب ان يتحول الى مجرد دعاية خالصة أو تسلية خالصة سقط المجتمع فى رذيلة الامر المباشر .. فالعالم يستطيع بكامل سهوله الاستغناء عن الادب ولكنه يستطيع خيرا من ذلك وبسهولة اكبر الاستغناء عن الانسان» . (١)

كذلك فان سارتر يربط قضية الفن بخدمة الجماهير ويخص طبقة العمال ويدعو الى تفهم هذه الطبقة وهو فى الوقت نفسه يحترز فى تعميمه انه ليس شيوعيا وان روسيا اذا كانت قد بدات بثورة اجتماعية الا انها لم تفهم هذه الثورة حق الفهم وان الثورة التى بدات فى روسيا تجمدت داخل اطار صفيق ونزعة قومية دفعت بها الى التحجر وان المذهب الماركسى قد وصل أيضا الى اليبوس والتحجر ويرى «ان الحزب الشيوعى قد دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، وهو يريد ان يحتفظ بمراكز بوسائله .. وحين تبتعد الغايات فان العمل الفنى يصبح بدوره وسيلة ، انه يدخل فى السلسلة ويحكم عليه من الخارج» (٢)

ويرد على دعاوى الشيوعيين بأنه لا يدافع عن طبقة البروليتاريا ، وانما هو يدافع عن طبقة البرجوازية يرد على هذه الدعوى بأن الحزب الشيوعى فقد قدرته على المحافظة على طبقة البروليتاريا وجعل كل قصده المحافظة على روسيا فقط .

---

(١) P. 317 (٢) P.2 7.

وهو يرى ان فلسفته ومن تبعه من الوجوديين نحو الفن وعلاقته بطبقات المجتمع انما نهتم بشكل طبقة عاملة فى كل زمان ومكان فيقول : «اننا نلتفت نحو الطبقات العاملة التى تستطيع اليوم ... ان تشكل للكاتب جمهورا ثوريا . ان عامل ١٩٤٧ يملك شفافية اجتماعية ، نحن لم نتعود على لغته ، وهو كذلك لم يتعود على لغتنا ، ولكننا أصبحنا نعرف وسائل الاتصال به .·. اننى لا اعتقد فى «رسالة البروليتاريا» فهى مكونة من بشر ، منهم العادلون ومنهم الظالمون ، ويمكن كذلك ان يضلوا بل انهم مضللون فى غالب الاحيان ، ولكن ينبغى الا نتردد فى القول : ان مصير الادب مرتبط بمصير الطبقة العاملة» (١)

ومع ذلك فنحن نلاحظ اسراف سارتر حين يحصر مصير الادب بالطبقة العاملة وكأنه قد عاد من الباب الخلفى الى حظيرة الماركسية بل انه يكاد يكون مغاليا بالنسبة اليها . اذ ان نقده السابق اليها لكونها — من وجهة نظره — قصرت دعوتها داخل روسيا واهتمت بالطبقة العاملة فى محيط حدودها بينما سارتر يرى ان تتوجه الدعوة الى كل العمال فى مختلف البلدان وهذا هو الجوهر الاساسى للماركسية بل هذا هو الاعلان الذى يتقدم البيان الشيوعى حيث نجد «ياعمال العالم اتحدوا» .

ويرى سارتر انه وان كان قد ولد فى ظل البرجوازية فان العوامل التاريخية تحث على الانفصام والانضمام الى «البروليتاريا» ولا تبغى فقط ان نلجأ الى الاسلوب المنمق المزخرف لنعرى به جميع مظاهر الاستغلال والمظالم ، ولا نطالب بالانضمام الى خدمة أى حزب له منهج اجتماعى «فلاجل ان ننقذ الادب لابد من ان نتخذ موقفنا «فى ادبنا» لاننا نعلم ان الادب فى أساسه هو اتخاذ لموقف وعلينا رفض جميع الحلول فى جميع الميادين اذا كانت لا تستهدى عن اصالة المبادىء الاشتراكية ، وفى ذات الوقت يجب الابتعاد عن كل المذاهب والحركات التى تعتبر ان الاشتراكية مجرد غاية لانها اى الاشتراكية تمثل فقط نهاية بداية» (٢)

P. 236 (١)　　P. 299 (٢)

فالمجتمع فى رايه يعيش الان سلسلة من الاضـــــاليل تنبع من بنية المجتمع نفسه ؛ وعلى ذلك فانه من الواجب مادامت مهمة الكاتب التوجـــه الدائم لمخاطبة حرية القـــارىء لكى نحـــافظ على الادب ان نعمل على ايقاظ الجمهور والمجتمع من التضليل الذى يحبط به من كل ناحية .

ولذلك وجب على الكاتب ان يتخـــذ موقفـــه من جميع أنواع الظلم «ولـــا كانت كتاباتنا ستكون فاقـــدة أى معنى اذا لم نعمل من أجل ملكوت الحرية .. لهذا فانه يتوجب علينا تسليط الاضواء على اغتصاب الحربات فى كل مكان أو على أى اضطهاد أو على الاثنين معـــا ، وعلينـــا ان نفضح سياســـة انجلترا فى فلسطين وسياســـة الولايات المتحـدة فى اليونان وفى ذات اللحظة علينا ان نفضح عمليات النفى السوفياتية» (١)

وفى الوقت نفسه يرى ان يكون توجيه الضربات بملاحظة الهدف أولا وان نميز الضربات الكتابية الكبيرة ، وعلينا ان نســـدد نحو الهدف المنشود

وفيما ما تقدم يتضح المنهج الذى وضعه سارتر لفلسفة النقد الملتزم كما ينصورها وطابعها العام كما يتضح هو الطابع الانسانى الفردى الذى بدنع اليه الاحساس النابع من الكاتب بمسئوليته تجاه قومه وتجاه مجتمعه الا أن المأخـــذ الذى سبقت الاشارة اليه فى فلسفة ســـارتر وهو استثناء الشعر من دائرة الالتزام يبقى معلقـــا بدون حل وبدون مغزى فأى تحليل للعمل الشعرى يتكون من عنصرين احدهما من الداخل وثانيهما من الخارج والاول يكون فى اثنـــاء انهماكنا فى الغوص المستمر داخل العمل الشعرى تعاطفنـــا معه ، والثانى يكون لحظة العودة الى ذواتنـــا ونرى الاول من خلال الثانى ، وهنا نقوم بمحاولة استكشاف الصـــلات التى تربطنا بالعالم الشعرى فى اطار رؤيته الخاصة .

وعلى ذلك ففكرة ســـارتر الراميـــة الى اخـــراج الشعر من دائرة

---

(١) P. 306

الالتزام تحمل فى طياتها منحى مثاليا لا يمكن من الناحية العملية الاقتناع به لاننا نعتقد انه مهما تصل القصيدة أو العمل الشعرى من التجريد فان هناك من النقاط التى تجعل حضور الشاعر فى قصيدته وحضورنا فى قراءتها ما يؤكد الدينامية بينهما .

واذا نحن نظرنا الى اعمال سارتر الفنية نجدها تسير فى خطه الالتزامى فعلى سبيل المثال فقد كانت اعمال سارتر المسرحية هى التى نبهت العالم الى المسرح الوجودى فى فرنسا على يد سارتر بعد أن قضى على المسرح القديم مسرح آلهة اليونان والاغريق وانتهى الصراع بين القوى الغيبية والانسان ، واختنق هذا المسرح تحت ايدى الرومانتيكيين ثم على ايدى الواقعيين والطبيعيين .

ثم جاء سارتر الذى وضع اساس مسرح «الموقف» النابع من فلسفته السابقة ، وسارتر يلجأ الى جعل ابطاله فى موقف فلسفى مكثف فى اطار منهجه الالتزامى حاملة فى طياتها وجهة نظره الاجتماعية .

ففى مسرحية سارتر طريق الحرية Chemin de la Liberté نحد المغزى يتبلور فى ان الطبقية الاجتماعية والنظام الاجتماعى هو الذى يمزق العلاقات الانسانية وانه لا خلاص من ذلك التمزق «الا اذا تغير النظام السياسى والاجتماعى ، وزالت هذه الفروق التى تجعل من الناس اقوياء وضعفاء وفقراء واغنياء لا سبيل الى ان يلتقوا ولا الى ان ينعموا بالحياة مادامت قائمة.فهم يجدون المساواة اذا ماتوا .. فجان بول سارتر يريد ان يجعل المساواة بين الناس حقيقة واقعة تريدها الجماعة كلها ولا يريدها الافراد متفرقين» (١)

وفى مسرحية الذباب Les Mouches التى كتبها وفرنسا غارقة فى ظلمات الاحتلال النازى يجعل سارتر فى مسرحيته البطل الاغريقى أوريست Oreste يكتشف حريته ويعرف عن طريق هذه الحرية

---

(١) د. طه حسين الوان ص ٣٤٣

المسئولية تجاه الحيـاة فى مظـاهرها المختلفة لذاته كذلك يعرف ويدرك مسئوليته تجاه الاخرين الذين قد يتخذون من اختياره مثالا لاختيارهم .

فكانت «الذباب» دعوة وطنية ضد الالمان وضد حكومة فيشى وقد مثلت هذه المسرحية فى ٣ من يونيو ١٩٤٣ ابان الاحتلال النـازى وسـارتر وان كان قد اعتمد على اختيار شخصيات رمزية الا ان كل شىء كان مفهوما للفرنسيين فأوريست بطل المسرحية يدعو الفرنسيين الى القضـاء على وخـزات الضمير والانضمام الى المقاومة ضد الالمان .

وقد اكتشف أوريست الحرية التى رآها بدون ارتباط أو اختيار مجرد سراب خادع وأوريست قد نفى من ذاته العامل الاخلاقى الذى هو التقدم والمرموز له بالذباب فى المسرحية وذلك حين قتل امه كليمنتسترا وزوجهـا ايجست فى فعل حر وارادة حرية واختيار حر كذلك .

فالمسرحية «كانت تحمل دلالة سياسية لم يخطئهـا الشعب الفرنسى الخاضع للاحتلال النـازى .. لقد كانت فرنسا — حكومة فيشى — هى آرجوس وكان ايجست هو رمز الاحتلال النازى ، وكانت كليمنسترا هى حكومة فيشى نفسها وكان دين الندم فى آرجوس هو الندم الذى استثاره فى الفرنسيين حكام فيشى عقـابا للفرنسيين وتكفيرا عما بذلوه من طيش فى فترة ما بين الحربين بل ان سياسة فيشى التى تحظى بتأييد جـانب من الكنيسة الكاثوليكية قد وجدت رمزا لهذا التعاون فى الحرص الذى أبداه جوبيتر على ايجست» (١)

كذلك تجده فى مسرحيته موتى بلا قبور Morts Sans S'epuiture تتناول ايضـا حركة المقاومة الفرنسية ضـد الاحتلال النازى وتغوص فى بنية الذات الانسـانية ومعاناتها للتعـذيب وموقفها بين الاستسلام أو الصـمود .

---

(١) أمير اسكندر — سارتر مفكرا وانسانا بالاشتراك ص ٢٥٤ .

امـــا مسرحيــــــة الايــدى القـــــذرة Les Mains Sales فذات معنى سياسى ينبلور فى ان العـــلاقات الســياسية والانغماس فى العمل السياسى يستلزم بالضرورة اتســــاخ الايدى فى ذلك الصراع بين الوسائل والغايات حينما نجد هوجو فى حرصه على نظافة يديه فنراه فى نقاشـــه مع هودرر حول الخطـأ السياسى الذى يرتكبه فى محـــاولة التحالف مع البرجـوازية فيرد عليه هودرر بأن العمل الســياسى يستلزم وضع اليد فى الايدى القذرة كضرورة مرحلية وان هوجو فى نقائه المزعوم لا يفعل شيئا ولذلك فهو يطالبه ـــ ساخرا ـــ ان يضع يديه فى خاصرتيه وان يلبس قفازات الاطفال .

وقد إستغل الغرب هذه المسرحية واعتبروها فرصة ذهبية للنيل من الشيوعين وترجمت باسم «القفاز الاحمر» فى الولايات المتحـــدة واللون له مغزاه الســـياسى الواضح ، وبالرغم من ان ســـــارتر ينفى أية محاولة لمهاجمة الفكر الشيوعى الا انها بلا شك تحمل طـــابع التحامل الســياسى خاصة وانها كتبت ـــ كما يذكر امير اسكندر ـــ فى عام ١٩٤٨ وقت خصامه مع الحزب الشيوعى وفى فترة محاولته تأليف حزب يسارى خاص .

اما ســـجناء الطـــونا Les. Séquestrès, D'alatone فقــــد قدمها مسرح «الرينيسانس» فى ٢٣ سبتمبر ١٩٥٩ والموضـــوع الاســـاسى للمسرحية يتناول قضية «التعذيب فى الجــزائر» بالرغم من أن احداثها تجرى فوق ارض المانيا الغربية رمزا للمعتقد بأن «الخاسر يكسب كل شىء» والامر بالطبع ينطبق على المـــانيا التى خسرت الحرب ولكنها اصبحت من اقوى الدول اقتصاديا وهو يجعل من بطل المسرحية فرانتزفون جير لاش الذى اغلق الباب على ذاته منعزلا عما حوله متجنبا الشعور بذنبه رمزا للضباط الفرنسيين الممارسين التعذيب فى أرض الجزائر «ولســوف يجد الضباط الفرنســيون ـــ الذين يضحون بشرفهم العســكرى من اجل النصر بتنظيم عمليات التعذيب فى الجزائر ـــ انفسهم فى موقف مأســاوى وعابث تماما كما حدث لفرانتز فون جيرلاش . اليست قضية «الخاسر يكسب كل شىء» صادقة هنا ؟ واليس من الافضل ان تتخلى فرنســا عن الجزائر ـــ أو ان تخسر الجزائر ـــ وتربح أوضـــاعا جـديدة بعد ذلك كما حدث لالمانيا

التى خسرت الحرب» (١)

يقول سارتر معلقا على هذه المسرحية : «لم اكن لاكتب «الطونا» لو كانت مجرد مسألة صراع بين الجناح الايسر والجناح الايمن . ان «الطونا» بالنسبة لى مرتبطة بكل التطور الذى مرت به أوربا منذ عام ١٩٤٥ ، وهى مرتبطة بمعتقلات السوفيت ارتباطها بالحرب فى الجزائر» (٢)

وفى حديث مع سارتر عن علاقة المسرح بالسياسة يقول : «لا اعتقد ان المسرح يمكن ان ينبع من الاحداث السياسية مباشرة .. ولا اعتقد ان التزام الكاتب المسرحى يتمثل فى مجرد تناوله لافكار سياسية ، ذلك لان من الممكن انجاز ذلك فى الاجتماعات العامة وعلى صفحات الجرائد ... ان العمل الفنى حتى ولو لم يكن سياسيا يجب ان ينبع من فهم الفنان لعصره ، يجب ان يكون هذا العمل الفنى منسجما مع العصر» (٣)

اى ان سارتر يرى الاهتمام بالتكثيف الفني على ان تكون الفكرة نابعة من الخصائص الفنية فى إطار المضمون الذى لا يعلن عن نفسه وانما هو يلوح من خلال المشاركة من الاخرين فيما وراء الاحداث المعروضة فهو يخالف واقعية الاشتراكية التى ترمى الى «النزوع» وتتعمد القصدية .

وسارتر يختلف ايضا عن كثير من كتاب الواقعية الاشتراكية من ناحية رسم الشخصية التى تحمل افكار الكاتب انهم فى سبيل تجسيم العقيدة المذهبية التى يعتنقونها فى واقع الحياة والفن غالبا ما يقومون بعملية تجويف للشخصية المسرحية والتصصية ليملؤوها فى الوقت نفسه بأفكارهم العقائدية الخاصة ■

---

(١) امير اسكندر — سارتر مفكرا وانسانا «بالاشتراك» ص ٢٧٨ .

(٢) من مقال عنوانه «حديث مع جان بول سارتر» ترجمة محمد عبد الله الفقى مجلة الكاتب — سبتمبر ١٩٦١ ص ١٠٤

(٣) السابق .

الفصل الخامس

فلسفة الالتزام
فى النقد العربى

- تحديد مسارات النقد العربى
- دوافعها وأسبابها وموضوعيتها وذاتيتها
- دراسة لمنهج الرافضين لفكرة الالتزام وفلسفتهم ومناقشتها
- دراسة لمنهج الداعين للالتزام ، واختلاف دوافعهم السياسية والفكرية .
- تأثير الثقافات المختلفة على مناهج النقد الالتزامى واللاالتزامى
- النقد اليسارى وتأثيره بالفكر الماركسى
- النقد المتأثر بمقاييس الغرب الجمالية
- دراسة نقدية للمسارات المختلفة

«الاثر النقـــدى لفلسفة الالتزام»

اذا رجعنا الى النقد الادبى القديم نتلمس خطوط هذه الفكرة النقدية ، والتى تتصل بتطبيق معيار التزامى فى الفن — نجد ان النظرة العامة لم تكن تتوقف لتحاسب الشاعر عن غايات محددة نفسية كانت او اخلاقية ، وانما كانت وجهة النظر العـامة هى البحث عن المتعــة الخالصــة أى نظرة فنية محضة .

ولعل معظم ماعنــدنا من الاثار الفنيــة فى الادب العربى يخلو من اتجاه يؤكد ربط الفنان بمجتمعه عن طريق المشاركة فى مشكلاته الاجتماعية والمطالبة بالانحياز الى جانب منها .

وكان الشعر قائما ، وكان النثر كذلك ولكن الافكار الخاصــة والنقد المواكب أو الموجه لها نحو غرضية تتجاوز الفنية . كانت كلها كأنها فى قمقم حبست داخله .

صحيح قد حدثت بعض الحركات مثل حركة الشيعة وحركة الخوارج وحركة الشعوبية ونستطيع ان نضع الجاحظ ، وبشارا ، وعبد الله بن قيس الرقيات ، وقليلا غيرهم ، ولكن هــذه أمور هامشية ولم تضع علامة على الطــــريق .

ونستطيع القول بأن ظهور الاسلام ادى الى التزام بعض الشعراء مثل الاعشى التميمى ومعبد الخزاء . وعلى رأسهم حســـــان بن ثابت ، وكذلك شعراء المغازى والفتوح وانضم الى المشركين امية بن ابى الصلت وعبد الله بن الزبعرى وسواهم .

فما ان جـــاء العصر الاموى حتى تقلصت وانتهت تلك المبادىء التى كانت تستغل القصــيدة للدعوة للفكرة الدينية ، والتمسك بعظـــاته ، وترك الامويون الحبل على غاربه كما يقـــال ومعنى ذلك ان المؤثر الدينى سواء فى الجاهلية أو الاسلام لم يستجب له الشعراء ، وكان فترة ظهور الاسلام كانت فترة عارضــة فى حياة هذا الشعر مالبث ان تحول بعدهــــا الى مجراه الاول واتجـــاهه القـــديم فترك الدين وترك الاخـــلاق ترك لهما ميدانهما ووقف بعيدا لا يكاد يتأثر بهما ... ولم يكن النقاد منعزلين عن

الشعراء موقفوا بجانبهم فى موقفهم ولم يتخذوا من الدين او الاخلاق اساسا يرفعون به شاعرا ويخفضون آخر واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النقدى وربما رأوا منزع الشر اقرب الى طبيعة الشعر او انه على الاقل مما يحسن به فن الشعر ،ويفهم من هذا ان الاسلام لم يكن له أى تأثير ايجابى على الادب والنقد» (١)

انضم الفرزدق الى العلويين ، وانضم جرير الى الامويين وكذلك الاخطل الذى هو من قبيلة الفرزدق اصلا ، نستطيع القول بأن الشعر فى كثير منه لم يفقد ارتباطه بظروف العصر السائدة الى حد ما .

ولعل النقد الذى اندفع فى طريق النظرة الفنية موليا اياها جل اهتمامه له اثر فى ذلك .

فنحن — مثلا — اذا القينا نظرة على ابن خلدون فى مقدمته نجده يصرح بأن الادب علم لا موضوع له بمعنى ان الادب موضوعه هو كل الموضوعات .

ونجد «قدامة» يؤكد ان شاعرية الشاعر تتضح وتتأكد بمقدار قدرته على سبك الكلام وعلى حسن اختياره للالفاظ ولا يقدح فى شاعرية الشاعر ولا ينقص من قيمة شعره سوء معناه ويستشهد بقول امرىء القيس :

فمثلك حبلى ...

ثم يقول : «ويذكر ان هذا معنى فاحش وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل حلاوة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته» (٢)

بل اننا نجد قدامة كذلك يذهب الى أبعد من هذا فيقول : «فلنرجع الى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصاد على الحد الاوسط فاقول : ان الغلو عندى هو اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء

---

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية فى النقد الادبى دار الفكر العربى سنة ١٩٥٥ ص ١٨٥ .

قديما ، وقد بلغنى عن بعضهم انه قال : «احسن الشعر اكذبه وكذا نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم» (١)

أما الجرجانى فى وساطته فيجعل مذهبه النقدى فى حدود الجزئيات داخل اطار القصيدة فيقول : «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والاسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لعائب القدح فيه أما فى لفظه ونظمه أو ترتيبه ، وتقسيمه ، أو معناه ، أو اعرابه ؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم ، واعتقد الناس فيهم انهم أهل القدر والاعلام والحجة لوجدت كثيرا من اشعارهم معيبة مسترذلة» (٢)

ولعل أول لمسة نقدية تحكم على الشعر لما فيه من فكرة تعليمية أو نفعية كما يمكن ان نسميها نجدها فيما يرويه ابن قتيبة «كان عمرو بن العلا يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التى منها :

فاما ان تكون أخى بحق
فأعرف منك غثى من سمينى

والا فاطرحنى واتخذنى
عدوا اتقيك وتتقينى

ويقول : لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس ان يتعلموه» (٣)

ولعله من المفيد أن نذكر هنا أن المجتمع العربى لم يقف يحاسب الشاعر على الجديد الذى اضافه الى مجموعة الخبرات النفسية السابقة وعن اهمية هذا الذى اضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ومدى ما فيا من عمق ، ولم يسأله عن اية غاية نفعية أو اخلاقية أو غير اخلاقية ولكنه كان يكتفى دائما بالمتعة الخالصة ، فلم ينظر المجتمع العربى حين

---

(١) السابق ص ٥٥

(٢) الجرجانى — الوساطة — تحقيق محمد ابوالفضل وعلى البيجاوى ط ٣ سنة ١٩٥١ ص ٤٠ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٢٣٣ و ص ٢٣٤ .

نظر فى الشعر اى نظرة تطورية ولكنه كان ينظر فى الاغلب الاعم نظرة فنية صرفة كانت نظرته مرتبطه بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية فهذه الاعتبارات والتقاليد هى التى أثرت فى الادب العربى ومن ثم كانت اساسا من اسس النقد العربى» (١)

بينما يبالغ سلامة موسى اذ يقرر ان الادب العربى القديم لم يكن يحفل بمشكلات العصر وانه ادب «كان يؤلفه الكتاب والشعراء لاجل الخلفاء والامراء والفقهاء ، لان جميع هؤلاء كانوا «الدولة» ولم يكن للشعب وجود فى اذهان الكتاب ... وكان ادب الخلفاء والامراء نوادر وقصصا واشعارا تسلى وتذهب السأم اى سأم البطالة : بطالة المترفين» (٢)

ثم نجد ارهاصات الفكرة الالتزامية على صفحات مجلة العروة الوثقى . نجد فيها «اننا لو نادينا الغافلين ان انتبهوا والنائمين ان استيقظوا واللاهين بحظوظهم أو امانيهم وأوهامهم ان التفتوا ، ولو انذرنا اهل مصر بأن الانجليز لو ثبتت اقدامهم فى ديارهم لحاسبوا الناس على هواجس انفسهم وخطرات قلوبهم ... لقال الناس اننا نبالغ فى الانذار وتغرق فى التحذير» (٣)

ونجد رشيد رضا يدعو الشعراء الى النزول على «حالة العصر» فى المجلد الاول من المنار ص ١٩٥ .

بل اننا نجد كذلك الافغانى ينصح المويلحى بأن يجعل فنه وأدبه فى خدمة مصر حتى تكون كلمة الحق هى العليا .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية فى النقد العربى — دار الفكر العربى .

(٢) الادب للشعب — مكتبة الانجلو ص ٦

(٣) مجلة العروة الوثقى — العدد الخامس والنص منقول من مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٦٧ ص ١٤ .

وتجـــد «الكواكبى» كذلك فى كتابيــه «أم القرى» «وطبـــائع الاســـتبداد» .

والمويلحى يقوم بعملية نقد واسعة لعيوب البرجوازية فى مصر نقد يستلزم الاصــــلاح .

ثم نجد البارودى يشق طريق الشعر من جديد فينبثق من وجـدان الاحسـاس الصادق بعصره ومشكلاته السياسية .

وجاء الشعراء بعد البارودى وقد فاجأتهم الاحـداث ونكبت بلادهم بالاحتلال فانعكس ذلك فى شعرهم .

ولقد كانت هنـاك ارهاصات تدعو الى الفكاك من اغــلال القيــود المتوارثة فى المضامين والمفاهيم .

ولقد كان لدفعــات النقد المتفهم للمســئولية اثرهــا فى تعديل الخط التقليدى الذى توارثه الشعراء من ســابقيهم كما يقول العقاد : «وحسب الادب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه انهم رفعوه من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمنا . فلن تجـد اليوم شـاعرا حديثا يهنى المولود ، وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته ويقنع فى هجـو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفا على المرافى يودع الذاهب ويستقبل الايب ، ولا متعرضــا للعطــاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته وما بالقليل من هــذه الروح الشماء فى الادب أن نجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو نردها الى وراء الاســتار بعـد اذ كانت تنشد فى الاشعار وينادى بها فى صحوة النهار» (١)

ونستطيع القول بأن فكرة الالتزام كمذهب فلسفى فى النقد العــربى المعاصر قد نشــأت نتيجة للاحتكاك الثقافى ونتيجة لاثره على المفــكرين والنقـــاد .

وحين كانت الثقافة الغالبة والتى تقيم ســلطانها على العقول هى ثقافة أوربا الغربية والثقافة الامريكية فى بعض الاحيان ، حين كانت هــذه

---

(١) عباس العقاد — مقدمة الجــزء الاول من ديوان المــازنى وانظر مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٧٩

الثقافات فى جوهرها العام تتبع الإيدلوجيات الفكرية فى تلك المجتمعات وجدنا انعكاس هذه الثقافات فى الدعوة الى استقلال الفن وذاتية الفنان .

ولعلنا سنلحظ فى الصفحات القادمة ان غالبية الذين يرفضون الالتزام هم ممن تأثروا بتلك الثقافة الانفة .

وبعد انتهاء الحرب الثانية رحنا نمد ابصارنا تجاه أوربا الشرقية خاصة بعد قيام الثورة فى مصر سنة ١٩٥٢ طالعتنا ثقافة المجتمع الاشتراكى وهى ثقافة تنبع من الفكر الماركسى عموما وهى تدفع وتدعو الى ضرورة التزام الفنان بخدمة المجتمع وكان لهذه الثقافة اثرها فى الدعوة التى نراها عند فريق من نقادنا والتى يغالى فيها البعض بتأثير الفكر اليسارى كما سيتضح فيما بعد .

ويدفع النقاد الى الالتزام عن طريق تقييم الادب من ناحية اتجاهه نحو الواقعية . ويباركون للادب هذا المسار .

فيقول الدكتور عبد القادر القط : «يتجه الادب المصرى فى هذه الايام اتجاها قويا نحو الواقعية نتيجة لما طرأ على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين ... وقد اكد هذا الاتجاه اطلاع الادباء بصورة لم تعهد من قبل على الاداب الاوربية التى تعبر عن مجتمعات تطورت فيها تلك المشكلات التى نواجهها فى مجتمعنا تطورا كبيرا فاتضحت معالمها وقوى وعى الناس بها .. ولا شك أن اتجاه الادب المصرى الى الواقعية اتجاه سليم يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل» (١)

وسار النقد الادبى يدفع الى اعلاء مبدأ الالتزام على اختلاف فى الدوافع والنوازع ومع اختلاف أو اتفاق مع المفهوم الماركسى أو الوجودى .

فقد يكون الالتزام مجرد اختيار ارادى للانضمام الى فكرة الاشتراكية كما يقول شوقى خميس فى تعليقه على شعر البياتى فى قوله «نعنى بالتزام شاعرنا اختياره الارادى لموقف محدد من الحياة والفكر وانضمامه الى

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر مكتبة مصر ص ١١٨

جانب المدافعين عن الاشتراكية وحرية الانسان والتقدم .. ثم يقول ...
واذا كانت قضيته التزام الانسان والفنان قد طرحت على نحو موضوعى
فى قصيدتى «عذاب الحلاج» و «محنة ابى العلاء» وكشف الشاعر لنا
عن ابعاد الموقف الالتزامى ، متخذا من حياة كل من الشخصيتين دعاء
يصب فيه رؤيته الخاصة محملة بشعور تاريخى حى ؛ فان قضية ..
الالتزام تطرح تجربة الشاعر نفسه فى قصيدته الطويلة الاخرى بعنوان
«سفر الفقر والثورة» (١)

بل اننا نجد البياتى نفسه يعلل سبب اختياره لشعراء معينين بسبب
موقفهم الالتزامى قائلا «لقد استوقفتنى اشعار هؤلاء ... انها تحتوى
على نوع من الالتزام الواعى الحى النابع من داخل نفوسهم ، ووجدت فى
اشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التى تصل بهم الى التصور
الانسانى الكامل ... وكان اختيارى لهم فى الوقت نفسه بمثابة دفاع عن
قضية الالتزام فى الشعر العربى بطريقة غير مباشرة عن طريق تجسيد
كيف يمكن ان يكون الشاعر ملتزما وعظيما فى الوقت نفسه والتأكيد على
اهمية فنية التجربة وجماليتها .

وعندما غمر النور الواقع الانسانى امام عينى مع بداية الخمسينات
كانت الصورة التى ارتسمت امامى صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس
على كل شىء ، وهكذا كانت اشعارى الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار
... وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر
اجتماعى للتمرد .

بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ؛ حتى لقد كان المفهوم
الميتافيزيقى لرفض الواقع والتمرد عليه — دون الثورة — هو بداية
الالتزام ؛ كان البحث عن الشكل الشعرى الذى لم اجده فى شعرنا القديم
وكان التمرد الميتافيزيقى على الواقع جملة ... كان هذا البحث هو ما أدى

---

(١) مجلة الاداب فبراير ١٩٦٦ ص ٢٧

الى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير والى اكتشاف بؤسها المفـــزع .

وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقى فى نفس الوقت ونمو الدافع الاجتماعى والسياسى ... كنت اشعر فى ذلك الوقت باننى اكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسى .

كنت افهم الالتزام : على ان الفنـــان مطـــالب من أعماق اعماقه أن يحترق مع الاخرين عندما يراهم يحترقون .

اما الوقوف على الضفة الاخرى والاستغراق فى الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقى فى اى عصر من العصور» (١)

فالالتزام : التزام انســـانى نابع من الاحســـاس الذاتى بالمشاركة الجمـــاعية اى انه قريب من الالتزام الوجـــودى الذى هو اقرب المفـــاهيم الفلسفية لطبيعة الفن وطبيعة الفنان .

وكانت عجلة النقد الدائرة فى دورانها فى اطـــارات الالتزام تضع فى مفهومها هذا المعنى الانسانى للالتزام .

ومن هنـــا تتضح الفكرة الاســـــاسية لهذا المنطلق النقدى وهو بلورة مفهوم الالتزام داخل اطار انســـانى تيـــاره المتدفق يصب فى حقل النزعة الانسانية وان تكون قضية الفن هى قضية الانسان بمعناه العام اى قضية انســـــانية .

وعلى ذلك يكون الالتزام التزاما نابعا من الذات بدون فرض أو بدون املاء او احكام بل يقوم على بداهة أن الكاتب «جنـــدى ســـلاحة الكلمة » والجندى لا يقذف بسلاحة كيفما اتفق بل يســـدده نحو أهداف مقصودة ، وهو مخطىء أو مصيب بالقياس الى تلك الاهداف : كم بعد عنها برميته وكم اقترب ، وأهداف الكاتب قيم انسانية يسير بنفسه وبالناس نحوها : الحق والخير والجمال والحرية ..

ولو كان الناس يعيشـــون من أرضهم فى فردوس طوباوى لـــما بقى

---

(١) مجلة الاداب مارس ١٩٦٦

للكاتب من مهمة يؤديها الا ان يكون متعة مضافة الى سائر ما فى الفردوس. من أسباب المتاع ولكنهم يعيشون ... فى أرض دنيا مليئة بالشره والشر ... وموهبة الكاتب هى ادراك ما خفى من هذه العوامل فضـــلا عما ظهر وواجبه الذى تلقيه عليه الموهبة هى أن يكشف للناس ما انكشف له فيظهر لهم ما خفى ويحلل ويشرح ما غمس وتعقد .

والحق أن الكاتب العربى والشاعر العربى فى الاعوام الاخيرة قــد اشتد به الوعى لما ينبغى ان يلتزمه من قضـــايا التحرر ، فتضافرت قصيدة الشعر مع المسرحية والقصـــة ، والمقـــالة ... مما يؤكد ان الطريق الذى بدأنا السير فيه ــ طريق التزام الكتاب بقضايا التحرر والحرية ــ لابد من السير فيه الى نهايته» (١)

ومن هنا نجد ان الدعوة الى الالتزام وجـــدت لها صـــدى عميقا فى دائرة النقد والادب ــ وقد بارك النقد الخطوات التى بداها الفن فى مختلف انماطه على هذا الطريق ، ودعت الى التوجـــه لقلب المجتمع ، وان يـــكون الفكر ملتصقا بكيانه ، وكانت الاتجاهات العالمية فى الادب العالمى تدعو الى الاقتناع بفلسفة الالتزام وتؤمن بها .

المســـارات النقدية ودعوة الالتزام

تستطيع ان نلحظ فى مسارات الالتزام النقدية وجود تيارات متباينة فى الدعوة اليها ونستطيع ان نلحظ : المســـار اليســـارى ونقصد به النقد المتـــاثر بالفلسفة التى تدين بالواقعيـــة الاشتراكية ، ونستطيع أن نلمس كذلك : المسار المتاثر بدافع التقليل من قيمة الادب العربى فى تاريخه الطويل تحت ستار دعوى الالتزام واخيـــرا نستطيع ان نضع ما يمـــكن ان نسميه بالمسار المعتدل الذى يؤمن بالالتزام بدون دوافع خارجـــة عن ذات الناقد واخلاصه للفكرة .

---

(١) د. زكى نجيب محمود ــ مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٧٠ .

نستطيع ان نعد «محمد مفيد الشوباشى» الذى اتضح اتجاهه النقدى فى مقالاته التى كان ينشرهـا «الاديب المصرى» «والثقافة» وفى كتابه المترجم «الادب والفن فى ضوء الواقعية»

وكذلك فى كتابه «الادب ومذاهبـه» الذى نشر عام ١٩٧٠ فهو فيه يصب اللعنات على الجماليين والمثاليين واصحاب نظرية الفن للفن والطبيعيين ويلقى لعناته على الجميع ولكنه يبارك ويمنح البركات المخلصة للواقعيين الاشتراكيين ويراهم المسرج المنيرة فى ليل البشرية»

وقد دعا الشوباشى الى الالتزام فى الادب وتحدث عن مهمـة الاديب والناقد نحو المجتمع وقد دعا الادباء والنقاد الى السير فى خط لا يحيدون عنه وهو الخط الملتزم بمشكلات العصر وبقضايا المجتمع .

وان كنا نلاحظ كذلك انه يحـذر من النظرة الواحدة التى لا ترى الا المسار الضيق الذى يشبه كما يمثل بالقطـار على خط واحد وقضـبان حديدية لا يزول عنها ولا يميل ، مع الحرص على المشاركة فى طريق الفن فيقول :

«فالادب الملتزم وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية فى حين ان ادب البرج العـاجى وليد الانطواء على النفس والاستغراق فى الانانية ونضوب خوالج النخوة والمروءة»

اننا لم نكف قط عن مطـالبة ادبائنا بتحويل ادبنا الحـالم الى قوة فعالة تتاثر بحياة الشعب المصرى فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكرى والادبى والمادى .

واذا كانت هـذه الدعوة لم تلق فيما مضى ما هى قمينـة به من رعاية وعناية فان الظرف الحاضر هيأ الاسماع للانصات اليها ، وهيـأ النفوس لاخذها مأخذ الجد» (١)

---

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٧١ من مقال عنوانه «والان ما هى رسالة الادب» .

واذا كان الكاتب قد حـدد مهمة الادب بأنها تفجير لطـاقات الامه وتاثير على حياة الشعب فانه يحدد مهمة الناقد كذلك بقوله : «ومهمـة الناقد أن يبين لنـا ما هية الادب الذى ينقـده «وهل هو من النوع العتيق البالي ، أم هو ملائم لعصره ؟ وهل هو مناصر للرجعية أم معين على سرعة التقدم الحضـارى ؟ وهل هو بصير بالاتجاه الجـديد الذى لم يتضح بعد ومعبر عنه أم هو واقف عند معتقدات عصره المؤذون بالزوال؟» (١)

وتبدو يسـارية الكاتب فى دعوته من المقـارنة بين مذهب الفن للفن وبين الجـدلية الواقعيـة فيقول : «ويقابل هـذا المذهب الذاتى مذهب (الجدلية الواقعيـة) الذى يؤكد صله الفرد بمجتمعـه وبالواقع المحيط به وصلة افكاره واحاسيه بذلك المجتمع ، والواقع ان الفرد وليد مجتمعه وعصره وكذلك افكاره واحاسيسه تتولد منها ، وهذه الافكار والاحاسيس تتضاءل وتفقد كل مضمون ذى قيمة بمقدار انعزال صاحبها عن مجتمعه فى حين انها تقوى وتعمق وتزداد قيمة بمقدار اشتداد صلته بمجتمعه وتأثره باتجاهاته الفكرية والعاطفية ومشاركته ووجوب تسديد خطاه»

ويترتب على ذلك ان الـكاتب الذى يدين بالمذهب الذاتى يسـتقى افكاره من ذهنه ويتوسل الى ذلك بالتأمل المجـرد ، ومن ثم تجىء افكاره انعكاسا باهتمامه لـما اختزنه ذهنه من افكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع أو عن طريق تجارب قديمة انطمست معالمها .

أما الكاتب الذى لا يدين بالمذهب الجمالى فينفعل بالواقع المحيط به ويستقى منه أفكاره واحاسيسه وينسقها بحسب ما يتطلبه الفن ويفرع منها ما يفرع بحسب ما يستطيعه الابتكار» (٢)
بل ان الكاتب يسير خطوات اخرى فى سبيل التبشير بأدب الواقعية الاشتراكية واعتماده كأدب ملتزم يؤكد انه هو الطريق الاوحد نحو مجتمع بعيد عن عناصر الاختلال كما يرى .

---

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٥٠٤ من مقال عنوانه «النقد الادبى»
(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٤٦.

بل انه يدعو كتابنا الى ان يسيروا على هذا المنطلق ويخرجوا من اذهانهم اية تعاليم غربية أو افكار غربية فيقول : «ان الادب السوفيتى الواقعى يصور العاملين الشرفاء .. بينما يصور الادب الذاتى المنعزلين المهتمين بشواغلهم الخاصة ... ولعل كتابنا يعون ما تقدم ، ويطهرون نفوسهم واذهانهم مما شابها من تعاليم نقاد الغرب وكتابه ، ويخلقون ادبا ينبع من النواحى الشريفة من حياتنا ، ويعبر عن معتقداتنا ويعالج مشكلاتنا فنحن احوج ما يكون الى اعمال أدبية تصور لنا الناحية الصاعدة من واقعنا تصويرا صادقا يدعم الامل والثقة» (١)

بل ان «الشوباشى» يريد اقناعنا بأن الكاتب الذى يدين بالواقعية الاشتراكية فى المجتمع الاشتراكى يملك حرية فنية اكثر من مثيله فى المجتمع الراسمالى فيقول : « ان الاديب المشايع للنظام الراسمالى الاستغلالى يخضع لقوى الشر. ويسخر قلمه لخدمتها على عكس الاديب الاشتراكية الذى يحظى بشرف خدمة القوى الخيرة التى تناضل فى سبيل الحق والخير .

ان اخلاص الكاتب الاشتراكى لعقيدته يجعل مثلها الفكرية هى مثله ، ولا يصبح ثمة فارق بين مقاصد عقيدته ومقاصده الذاتية والافكار لا تصبح قوة مبدعة للعمل الفنى الا على قدر تغلغلها الى صميم كيان الكاتب وامتزاجها بحاجات قلبه وعقله» (٢)

وهو لذلك يرفض مجرد التصوير للواقع الموضوعى بدون اشارة الى الصراع «الجدلى» — ولعله يغمز نجيب محفوظ فى تصويره للمجتمعات الشعبية دون دعوة تفاؤلية كما تطلب الواقعية الاشتراكية — وذلك حين يقول : ان كل موجود بل كل جزء أو جزىء من كل موجود يشتمل على نقيضين يحاول جديدهما التغلب على قديمها واجلاءه عن الميدان . وما دام هذا الصراع موجودا فى كل ركن بين الجديد والقديم .. بين النماء والفناء .. فالتصوير الصادق للواقع لابد أن يسجل هذا الصراع تسجيلا يعين

---

(١) الادب الثورى عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٤٦
(٢) الادب الثورى عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٢٥

النقيض الجديد على الغلبة والانتصار بعكس الاعمال الادبية التى يبتدعها كتابنا فى هذه الايام ويكتفون منها بتصوير الجماعة المتخلفة من شعبنا المحتفظة بزيها القديم وعاداتها العتيقة ومعتقداتها الخرافية .. هذه البقية الباقية من اجيال فى سبيلها الى الانقراض فهذه الاعمال شكلية لانها تقف عند سطح الواقع وتغفل عن تسجيل الصراع بين المتناقضات وتقدم لنا الجماعة المتخلفة من شعبنا على أنها هى الشعب المصرى الحقيقى فتفتقد بذلك الحركة والحيوية وتصبح اشبه بلوحات المتاحف ودور الاثار وتعجز عن ملاحقة التطور» (١)

بل انه يحذر دعاة الواقعية الاشتراكية من أية محاولة يشتم منها اعجابهم أو رضاهم بالمذاهب المثالية او الاهتمام بالشكل ، فنجده يحذر الدكتور «لويس عوض» قائلا : «ولدعاة الواقعية مزالق لا يأمن معتنقوها الوقوع فيها اذا لم يلزموا الحيطة ومن امثال ذلك قول الدكتور لويس عوض : انه يستسيغ العمل الجديد السبك ولو كان وجودى النزعة أو سريالى الاتجاه ويعنى ذلك اهتمامه بالشكل دون المضمون ، واذا لاحظنا أن المذاهب المثالية تستمد شرعية وجودها من هذه الدعوة بالذات أدركنا فى أى جانب يقف من يدعو اليها» (٢)

كذلك من الداعين الى الالتزام على طريقة الواقعية الاشتراكية «عبد الرحمن الخميسى» الذى يفسر حرية الفنان تفسيرا يتفق مع مايدعو اليه من مذهبية وبما يوافق هواه فيرى أن «الحرية بمعناها الحقيقى هى فى انسجام مشاعر الفنان مع مشاعر قومه حيث يمس مشاكلهم ويعبر عنها حيث لا يكون هناك عزلة للفنان هي بمثابة السجن حيث تزدهر الالفة بينه وبين قومه ويورق التعاون ، وعندئذ يستطيع الفنان من خلال تلك الالفة وذلك التعاون ان يحقق حريته» (٣)

بل انه يعود فيدعو صراحة الى «توظيف» الفن بحجة خدمة الوطن

---

(١) محمد مفيد الشوباشى — الادب ومذاهبه ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩ .

(٣) الفن الذى نريده — الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ ص ٤

فيقول : «الآن بلادنا وهى تقطع الخطى الواسعة فى طريق البناء وبحاجة الى كل قطرة من ارادة الى كل ذرة من اهتمام الى كل ومضـــة من يقظة للانتهاء من تشييد البناء الشامخ ، بناء حياتنا الجديدة ومن أجل هـذا : ينبغى ان نقوم بتوظيف الفن فى خدمة حياتنا والتقدم بمجتمعنا من هنا : أصبح واجبنا ان ننبذ دعوانا الفن للفن ونطرحهـا خلف ظهـورنا ونمضى بمشعل الفن لاضاءة الطريق امام الانسان» (١)

ويقترب خطوات نحو الفكر الماركسى فى الادب فيقول : «نحن هنا فى الشرق العربى لا نحتاج الى الادب الزخرفى الذى لا يستهدف غير التشويق والامتاع ولكننا اشد ما نكون حاجة الى الادب الذى يكشف لنـا عن العيوب المتخلفة فى بعض النفوس من الماضى البغيض ويصـور مدى فساد تلك العيوب وعرقلتها لنهضتنا الحـديثة التى تتطلب القضـاء على رواسب الاستبداد والاستعمار كما تتطلب تأييد المعتقدات الانسانية الجديدة التى تتوقف سرعة تقدمنا على سرعة تأصلها فى النفوس . نحن نريد ادبا وفنـا يكشفان قبح الوصولية الاثرة وقصر الجهود على اصطياد المال» (٢)

ومن الذين يدعون الى الالتزام متأثرين كذلك بنزعة يســارية نستطيع ادخال لويس عوض الذى تتضح يساريته باعترافاته الشخصية فى مقدمة ديوانه حيث يقول : «ولو انه» يقصـد نفسه «اراد الان ان يقرض الشعر لما استطاع ، فقد اجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من الوان الحياة الكثيرة ومن الوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا ، وغدت امامه الحشـائش حمراء ، والسماوات حمراء ، والرمال والمياه وأجساد النسـاء ، وأحاديث الرجال ، والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدم حتى الاصـوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كانما شب فى الكون حـريق هائل ، وهو راض بأن يعيش فى هذا الحريق فمن رأى السلاسل تمزق اجســـاد العبيد لم يفكر الا فى الحرية الحمراء» (٣)

---

(١) السابق ص ١٠

(٢) السابق ص ٣٥ .

(٣) مقدمة بلوتولاند مطبعة الكرنك ١٩٤٧ ص ٢٤

كذلك نجده فى مقدماته لمسرحية «شيللى» و «بروميثوس طليقـــا»
وفى مقالاته «فى الادب الانجليزى الحـــديث» نجـــد عنده الدعوة الى ربط
الادب بالمفهوم الاشتراكى الذى يقوم بايصـال الظـــاهرة الادبية بالظاهرة
الاجتماعية والسياسية والفكرية .

وربط الادب بالحياة عن طريق المفهوم الاشتراكى كما يدعو اليها فى
كتابه «الاشـــتراكية والادب» تأخـــذ طـــريق التحيز لذلك نجـــــده
فى الكتاب السابق يرفض مدارس الفن المختلفة ماعـــدا مدرســـة الالتزام
الماركسى يرفضها جميعا باسم الاشتراكية فيقول : «مدرســـة الفن للفن
منافية للاشتراكية . لانها تعزل الفنـــان عن المجتمع والحياة ، ولانها تفصل
مادة الفن عن صورته ولانها تقيم فوق المجتمع الانسانى والحيـــاة الانسانية
دولة لايعلى عليها هى دولة الجمال المطلق ، والمدرسة التأثرية منافية للاشتراكية
لان نقطة البدء فى كل أدب آشتراكى وفن اشتراكى ، وعلم اشـــتراكى ،
وثقافة اشتراكية ... بل ودين اشتراكى هى التســـليم «بموضـــوعية»
الانسانية والتسليم بأن طلب الادب لذاته أو الفن لذاته .. قـــد تكون نافعة
أحيانا ولكنها وليدة صدع فى الحياة» (١)

ولكنه ينقد فى نفس الوقت الواقعيـــة الاشتراكية من ناحية فلسفتها
التى تربط بين الفن والوضع الاقتصادى كما سبق وتراه مرتبطا ونتيجة
للتطور المادى فيقول : «ولكن النقاد الماركسيين لا يرون فى الفكر الا تطورا
من تطور المادة ومجرد امتداد لها يخرج منها اذا ما بلغت المـــــادة مرحلة
معينة من مراحل التطـــور ويبنون على ذلك ان العلوم والفنـــــون والاداب
ومختلف الفلسفات هى مجـــرد تعبيرات طبيعيـــة عن التطـــورات المادية
والاقتصادية عبر التاريخ وهم بموجب الحتمية الجـــدلية يقيمون هذه العلاقة
فى الماضى والحاضر والمستقبل ويقانون صارم لاسبيل الى الفكاك منه ، وهم فى ذلك
يناقضون أنفسهم حين يدعون الى الفكر الكفاحى والادب الكفاحى والثقافة الكفاحية

---

(١) الاشتراكية والادب ــ كتاب الهلال مايو ١٩٦٨ ص ١٦

التى يأملون من ورائها تغيير المجتمع والحياة تغييرا ماديا وتغييرا فكريا على حد سواء ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها ففيم اذا اصرارهم على ان المادة وحدها هى التى تشكل الفكر وتغيره» (١)

وعلى ذلك فالكاتب يخفف من يساريته فيدعو الى ما يسميه بالمذهب الانسانى العام الذى لا يخدم مجتمعا واحدا كما تدعو الفلسفة الماركسية بل نحترم كل المجتمعات فيقول : «من كل هـذا نرى ان مختلف مدارس الادب التى انبنت على الفكرة الاشتراكية الماركسية انما تخدم نوعا واحدا من المجتمعات هو المجتمع الاشتراكى الماركسى او المجتمع الشيوعى وأنها لا تخدم الفكرة الاشتراكية بمعناها الانسـانى الرحيب .. ففى الاشتراكية الحقـة مهمـا نظم المنظمـون ومهمـا خطط المخططـون ان المقياس الاول فى كل ما يفعله الفرد أو تفعله الجماعة هو مدى توكيدها لانسانية الانسان» (٢)

ويحدد الكاتب المفهوم الاشتراكى فى الادب بانه تأكيد لانسـانية الانسـان التى تعترف بالمـاضى والحـاضر والمسـتقبل ، وهو يرى ان الاشتراكية تعتبر انه من الخطأ فى فلسفة الفن القيام بأى فصل بين الشكل والمضـمون او بين الفكر والعقل وان الاشـتراكية «من حيث هى مذهب اجتماعى محدد المعالم مولود فى اطار محدد من الزمان والمكان تعمد الى تبنى بعض الاتجاهات الفكرية او الفنية أو الادبية التى قد تخـدم ظروفها المباشرة وهدفها المباشر ، وبهذا المعنى قد يظهر الى الوجود فكر اشتراكى وفن اشتراكى وأدب اشتراكى» (٣)

فنلاحظ ان الكاتب يضع منهجـا للالتزام عنـاد يقترب به من المنهج السارترى .فهو اذ يضع اهتمامه نحو توجيه الفن ليكون فى خدمة الحيـاة وينادى فى الوقت نفسه بايجابية الفن وبهدفيته فانه يرى ان يكون الناقد

---

(١) السـابق ص ٥٢
(٢) السـابق ص ١٩٤
(٣) السـابق ص ٥٤

لهذا العمل الفنى بعيدا عن القيام بدور المطبق للقوانين الاشتراكية فى الادب وبالا ينسى فنيه هذا العمل الفنى ويلتفت فقط الى مجرد رصد الظواهر التى تربط او تفصم هذا العمل بالواقع الاجتماعى .

ويحاول الكاتب اقامة التزام داخل اطار يختار له اسم فلسفة الادب للحياة ، ويرفض ان يكون الادب للمجتمع لانه يرى ان المجتمع «يفهم عادة على انه جسم ذو كيان مادى محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة او تابعة من المادة اما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر .. ولان المجتمع يفهم عادة على انه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان أما الحياة فهى بغير حدود وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع اى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام» (١)

والكاتب يرى ان مايدعوه الى رفض جعل الادب للمجتمع هو خوفه من طرح الفرد من حسابه .

ولذلك فدعوة الادب للحياة تحمل فى تربتها بذور الفكرة القومية والانسانية أيضا «وبهذا تكون دعوة الادب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا لانها تجعل من الادب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد» ص ٩

والكاتب يعلل ذلك بأن الادب غير هذا المفهوم والادب للحياة يتعرض لخطرين اما عبادة الفرد اذا ما خضع الادب لمدرسة الادب للادب أو الفن للفن واما عبادة الجماعة اذا خضع لكافة المدارس المادية والمثالية .

ووجه الخطر فى هذه المدارس — كما يعتقد — انها تقطع الوحدة بين الروح والمادة ، أو بين الشكل والمضمون؟

ولعل ما ينقص حوار الكاتب انه يتغافل عن بعض الجوانب ويظهر

---

(١) الاشتراكية او الادب الاشتراكى — دار الادب بيروت ١٩٦١ ص ٨ ، ص ٩

البعض الآخر ليخدم تضيته ، ففكرة الادب للمجتمع لا تعنى بالضرورة ان ينسحق الفرد فى عجلة المجتمع الا فى بعض النظرات الضيقة ، والفرد المنشىء للفن هو فرد فى هذا المجتمع وهو المخصب للرؤية الاجتماعية ، ومن الممكن الا يكون هناك تعارض بين المصطلحين الادب للمجتمع، والادب للانسانية فالمجتمع جزء من الكل الذى هو الانسانية .

واذا نظرنا الى اساس الواقعية الاشتراكية نجده أول الامر قائما على فكرة فلسفية لا تحرم الفنان من مراعاة الطاقات الروحية والذاتية المكونة له ، ولم تعتبره مجرد مادة مفرغة من كل روح فذلك هو الاساس الفلسفى لمعنى المادية التاريخية ، والمادية الجدلية التى ترى ان الحركة الاجتماعية لها قوى وارادة بخلاف فاعلية قوانين الحركية الكونية فى الطبيعة التى يطلق عليها المادية الجدلية فى حين ان حركة التطور الاجتماعى يطلق عليها المادية التاريخية ، فالمادية الجدلية تفرق بين آلية الحركة فى الطبيعة وارادية الحركة فى المجتمع . والمادية التاريخية لا يستقيم المفهوم العلمى منها الا بفهمها تعبيرا عن حركة تاريخيـــة تطورية تدخل فى قوام العمل الانسانى المتفاعل مع الارض والطبيعة من جهة والتفاعل من جهة ثانية مع ارادة الانسان واشواقه الثرية المتعددة الابعاد والزوايا ومع حاجاته المباشرة وغير المباشرة ومع خصائص مكتسباته المادية والروحية والناشئة عن تجاربة واختباراته اثناء العمل المتواصل ضمن الاطار التاريخى والاجتماعى والنفسى الخاص المرتبط بالبيئة الخاصة والجماعة الخاصة . غير ان هذا الارتباط لا يجعل العمل الانسانى فى كل بيئة وجماعة بخصوصهما خاضعا لقوانين خاصة منحصرة فى هذه البيئة وهذه الجماعة ، بل الواقع ان هذا الارتباط يبقى من حيث الاساس خاضعا لقوانين الحركة التاريخية الاجتماعية العامة بالاضافة الى ماتنشئه الخصائص المحلية الوطنية أو القومية من قوانين خاصة مكتسبة بفعل العوامل العديدة ذات المنشأ الخاص» (١)

---

(١) حسين مروة دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٥ ص ٦٧ .

الا ان تطبيق هذا المفهوم وتعرضه لبعض المبالغات والافتراضـــات الفكرية الضيقة عنـــدما وكل نطبيقه الى بعض البيروتراطيين الذين قاموا بصلاة وثنية فى محراب الفهم الردىء لمعنى الواقعية الاشــــتراكية ابتداء من لونا نشـارسكى أول وزير للثقافة فى روسيا بعد الثورة الى غيره حتى نهاية حكم ستالين .

ولعل ذلك مادفع الدكتور لويس عوض الى مزيد من الرفض لاشكال الواقعية الاشتراكية بل الى ترحيبه بعودة ما يسميه بالازدهار الرومانسى والى اطلاق البخور للهمسات الرومانسية التى يحـاول التماس طريق لها وسط المجتمع المصرى المعاصر مع اعتقادنا بان كل عمل فنى لا يخلو من معنى رومانسى الا انه قد يصبغ باحســـــاس جماعى الا اذا قصــد الدكتور معنى خاصا من الرومانســية وهو الاتـكاء على الذات والتهويمــــات العـــاطفية .

وهنا يصبح اعتراض حسين مروة مقبـــولا حين يقول : «لا يمكن أن تكون عودة الرومانسية الان الى ادبنا العربى المعاصر الا ظــاهرة انتكاس لا ظاهرة تقدم وتحرر لان عصرنا الحاضر هو عصر الواقعيـــة الجديدة أما الفن الذى يتطلب من مثل مجتمعنا العربى وهو ما يزال يخوض معــركة التحرر الوطنى والاجتماعى ان يرى الادب والفن او العلم لا من حيث كونه نشاطه فرديا محضا بل من حيث هو نشاط اجتماعى انسانى ينبع من الفرد بوصفة كائنا اجتماعيا يمارس الحيـــاة الاجتماعية وينفعل بأحـــــداثها ، ويتاثر بحقائقها الموضوعة ويؤثر بدوره فيها على قدر وعيه لقوانين تطورها وعلى قدر فهمه لضروراتها الاجتماعية» (١)

ومع ذلك فتبقى لنا ملاحظـــة على آراء الدكتور لويس عوض فهو احيانا يستغل كلمة ذات مدلول فكرى معين ليقصد بها غرضا آخر ونقصد بذلك فى دعوته الى اشتراكية الادب ، يغمز بطـــرف خفى الى النغمـــة النشاز التى وجدناها فيما سبق عند سلامة موسى فهـــو يريد الاهتمـــام

---

(١) الســـــابق ص ٩٣

بالاشتراكية ليخدم الادب الشعبى أى اللغة العامية . الدعوة القديمة تطل برأسها من جديد وهو يزعم أننا نعانى من انقسام ثقافى لاننا نقيم فاصلا بين ما يسمى بالادب التقليدى والادب الشعبى فيقول : «ان مشكلة الانقسام الثقافى أو الازدواج الثقافى تتجلى مثلا فى اتساع الهوة بين الادب التقليدى والادب الشعبى وبين اللغة الفصحى «واللغة» العامية كأنما هناك أدب للسادة وادب للعبيد وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعبيد وهذا من غير شك رواسب الماضى الحزين الذى قسم الامة الى امتين .... واول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هى اعتراف الادب الرسمى بالادب الشعبى» (١)

ومن الواضح ان هذه الدعوات تجد مجالها بين فريق معين من الكتاب متشابه الاسماء متشابه الدوافع مثل سلامة موسى ، ولويس عوض ، وثالثهم غالى شكرى الذى يقول : «وشاء ابساتذة» الادب الرسمى ان يؤكدوا الهوة الفنية — فى نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل «الشعر العامى» وما يدعى بالشعر «اى الشعر الفصيح» وراجت التسمية اجيالا عديدة حتى بين بعض المثقفين لتصوغ الهوة الاجتماعية فيما راى بين الحاسية الطبقية عند حماة الشعر الفصيح من «غوغاء» «الشعر العامى» (٢)

استمر الاتجاه نحو الواقعية الاشتراكية وتبلور هذا الاتجاه فى شخصية محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وعبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى ، واحمد رشدى صالح .

وقد راح هؤلاء يبشرون بالالتزام وتتضح تلك المذهبية اليسارية على أوضح صورها فى كتاب «العالم ، وأنيس» الذى عنوانه «فى الثقافة المصرية»

---

(١) دراسات فى النقد والادب المكتب التجارى بيروت ١٩٦٣ ص ١٤٣ .

(٢) شعرنا الحديث الى اين — دار المعارف ص ٥٧

فى هــذا الكتاب قام الكاتبان بدراســة عدد من الادباء فى النصف الاول من هــذا القرن وجعلا ميزان نقدهما «الواقعية الاشتراكية» والكتاب يكاد يكون نوعا من الطغيان الفكرى ويكاد يكون تطبيقــا للفكر النقــدى الملائم للواقعية الاشتراكية .

فقد قيما فى كتابهما العمل الفنى على حسب ما يطــابق المبــدأ الاشتراكى فى النقــد الماركسى ، والتى تتلخص من وجهــة نظــرهما فى اعتبــار مضمون الادب مجرد أحــداث تعكس مواقف اجتماعيــة ، وعلى ذلك فالصياغة الفنية ليست الا عملية تشكيل لهذا المضمون فهى خــادمة لابرازه وتنميته مع عدم التعارض مع قيمة الصياغة .

وقد ادخلوا كذلك على مهمة النــاقد بناء على المعتقــدات النقــدية السابقة ضرورة استيعاب قيمة العمل الفنى بالنظر الى مضمونه الاجتماعى وفى مراعاة الصياغة تلاحظ ما تفاعل فيها من علاقات اجتماعية كذلك .

وانه يجب ان تقوم بين الصياغة والمضمون عــلاقة متآزرة ، ووجود هذه العلاقة دليل على نجاح العمل الادبى وفقــدانها دليل على فشله «ومن هذا المنطلق أخــذا يقسمان الادباء الى عبقريين وتافهين فأخرجــا من فردوسهما كتابا كنا تظنهم كبارا فاذا هم صغار حقيرون . كل وكدهم فى الحياة ان يصوروا مشكلات الطبقة البرجوازية الصغيرة فى مصر ، ويالها من تهمة خطيرة كأن هذه الطبقة لا تمثل العمــود الفقرى للمجتمع المصرى أو كأنها طبقة استعمارية غريبة .. أمام هذا الارهاب النقدى شالت كفة نجيب محفوظ ... ومقابل ذلك رجحت كفة عبد الرحمن الشرقاوى .. وبهذا الكتاب يبلغ النقد الماركسى فى مصر آخر الشوط» (١)

فالدعوة التى يدعو اليها عبــد العظيم أنيس والعــالم دعوة يعيبها التحمس المذهبى الشديد الذى يجاوز حد الالتزام المرن فهى تضع المقياس وتحت حدوده تتم الاحكام المسبقة فمن ينضوى تحت لواء اليسار فكفته راجحة والاخرون تشيل كفتهم .

---

(١) الادب العــربى فى آثار الدارسين — دار العلم بيروت ١٩٦١ ص ٣٧٧

ويبدو ميل «العالم» واضحا الى الجناح اليساري والى النظر الماركسية حين يقول صراحة «والحقيقة ان النظرية الماركسية هي انض النظريات واعمقها وأصرحها كذلك في فهم الديمقراطية وتقييمها ، انها النظرية الوحيدة التي تعترف بالاساس الاجتماعي الطبقي للديمقراطية .

ومهما اختلفت الاراء حول التطبيق الديمقراطي في البلدا الاشتراكية وحول مفهوم دكتاتورية البروليتاريا فان النظرية الماركسية للديمقراطية تكاد تكون النظرية العلمية المسلم بها عند المناضلين في جميع انحاء العالم ... ان دكتاتورية البروليتاريا اذا هي الوسيلة للقضاء على الاسس المادية لكل قهر طبقي» (١)

بل ان «العالم» يتخذ فلسفته الالتزامية كتطبيق لفلسفة ماركس من ربط البناء الفوقي بحركة البناء التحتي ، وان كل التغيرات الثقافية انما هي نتيجة للتغيرات الاجتماعية في بنية المجتمع نفسه فيقول : فالثقافة كتعبير فكري او ادبي او فني او كطريقة خاصة للحياة انما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة وجهود مبذولة واتجاهات .

فالاساس الذي تقوم عليه الثقافة اذا ليس شيئا جامدا أو عقيدة محددة وانما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور» (٢)

والكاتبان من لف لفهما يقوم موقفهما تجاه الفن على انه قوة فعالة تعمل على تقدم المجتمع . وفي تنمية الواقع الاجتماعي ، وعلى الفنانين والناقدين كذلك الالتزام بقيم الثورة الاجتماعية وعلى الفنان خاصة بحسبانه صاحب قدرات فنية ان يلتزم بمشكلات الشعب وقضايا المجتمع داخل الاطار الذي حدده الكاتبان بقولهم «واذا كانت الثقافة انعكاسا

---

(١) معارك فكرية كتاب الهلال ديسمبر ١٩٦٥ ص ١٧٥ وما بعدها .
(٢) في الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥ ص ١٨ .

لعملية الواقع الاجتماعى وكان واقعنا الاجتماعى كفاحا من أجل التحرير كان علينا ان نحـدد مدلول الثقافة المصرية من داخل اطار هـذا الواقع المصرى» (١)

ثم نجد سلامة موسى فى دعوته لاجتماعية الادب والذى يمثل الفكرة الاشتراكية التى تأثر بها منذ اتصاله بالجمعية الفابية التى كانت تقوم بنشر مبادئها بانجلترا فى اثناء فترة دراسته بها .

وقد حـدد منهجه فى التزام الادب بقضايا المجتمع فى قوله «ان النقد السديد للاديب هو النقد الاجتماعى اى يجب ان تسـال عن قيمة الاديب ماهى خدمته للشرف أو للانسانية ... لان الفنان هو المسئول يلتزم الاخلاق السامية بل هو يرسم اخـلاقا تسمو على ما يجـد فى الامة ويدعو بها الى الخير والشرف» (٢)

بدأ سلامة موسى دعوته اولا تحت شعار الدعوة الى تمصير الادب ، ودعوته لا تخلو من نزعة تعصـبية حين دعا صراحـة الى استقلال الادب المصرى عن الادب العربى القديم .

وفى مقالات سلامة موسى تتكشف دعوته للالتزام التى تأخذ طـابع التعصب .

فهو على سبيل المثال يعيب على العقـاد وطه حسين اكبارهما للادب العربى قائلا : «وكلاهما طه حسين وعباس العقاد يكبران من شأن الادب العربى القديم ... وانما موقفى من هـذا الادب انه لا يلهمنا اى لا يلهم الكاتب كما انه لا يرشد القارىء الى الحياة السامية اى الى العظمة بل انى اعتقد انه لولا انغماس العقاد وطه حسين فى الادب العربى القديم لما خاطب طه حسين الفاروق بكلمتى «ياصاحب مصر» ولما وصفه العقاد بأنه فيلسوف ذلك لان الادب العربى القديم هو الى حد بعيد أدب الملوك ، وقد استلهمه العقاد وطه حسن فى وصف الملك السابق فاروق» (٣)

---

(١) السـابق ص ٢٤
(٢) الادب للشعب ــ مكتبة الانجلو ص ٨٦
(٣) السـابق ص ٦٢

فهو يقوم بعملية التفاف ذهنى قاصدا ما وراء الكلمات يتخذها فقط تكأة ليحقق نتيجة غير منطقية وهى ان الادب العربى أدب ملوك فقط ، ولذلك فهو يصل الى غرضه وهو القضاء عى هذا الادب الذى يسميه أدب الملوك قائلا : «يجب ان يموت ادب المجاز والاستعارة والتورية ... هذا الادب الذى ينأى عن احساس العصر ووجدان الشعب ويخلو من الاهداف الانسانية ويجب أن يكون للادب دستور جديد بحيث يحترم الشعب. الشعب أولا والشعب أخيرا» (١)

ولم يدلنا الكاتب على معنى احترام الشعب اذا كان يعنى الادب ، الذى يعتمد على التصوير الفنى بغمزه ، فبماذا يتميز الادب عن العلم؟

بل ويعيب على الادب العربى عدم ذكر كلمة الشعب مع انه ينسى أو يتناسى ان هذه الكلمة مع اعترافه بذلك كلمة عصرية ويتخذ من ذلك ايضا تكأة الى اتهام الادب العربى باغفال الشعب قائلا : «وانى اشك فى ان كلمة «الشعب» قد ذكرت فى أى كتاب من كتب الادب العربى القديم بمعناها المصرى ذلك لان كتب الادب العربى هى كتب الملوك والامراء ، ونستطيع ان نقول ... ان الادب القديم كان ملوكيا يحافظ على التقاليد ويؤيد مذهب الدولة ويكره الثورة بل لا يعرفها» (٢)

ومع ذلك نستطيع ان ان نجد تناقضات ضخمة فى نظرية بسلامة موسى فيما يدعيه بالمنهج الاجتماعى ودعوته الى اندغام الاديب فى مشكلات مجتمعه .

فانكاره للادب القديم السابق نجده سرعان ما يتناقض فيه مع نفسه حين يقول : «والثقافة القديمة هى تراث بشرى عظيم لا يهمله الا مغفل بل انا لا اكاد اقرأ كتابا عربيا الا اذا كان مؤلفه من القدماء» (٣)

ومع ذلك فهو يعود مرة اخرى لينقض اعترافه قائلا : «فى مصر طائفة تعتقد انها تعلمت الادب وحذقت أصوله ... ومعتمد هذه الطائفة هو

---

(١) السابق ص ٤٨
(٢) السابق ص ٤١
(٣) السابق ص ٤٦

الادب العربى القديم الذى ينأى عن القيم والاوزان الانسانية العصرية اذ هو أدب الترف الذهنى ... وهو أدب التسلية للملوك والامراء ، وهو أدب اللذة الجنسية السوية والشاذة ، وهو أدب المنازعات الحربية أو المناقشات الدينية هو كل ذلك ، ولكنه ليس أدب الشعب الذى يكافح من اجل الحرية والاستقل وليس ادب الانسانية الذى يحمل همومها ويعبر عنها بالقصة والشعر والمقال بل كذك ليس هو الادب الذى يدعونا الى احترام المراة وحبها» (١)

بل هو يتقدم قليلا فى دعوته اذ يحاول هدم فكرة البلاغة العربية بحجة ان يكون الادب فى خدمة الشعب مهتما بالحياة الاجتماعية منغمسا فى المشكلات الاجتماعية .

وعلى ذلك فانه يمحو الفوارق بين الاسلوب الادبى والاسلوب العلمى، فيقول : «ان الادباء الجدد يطلبون ادبا عضويا يرتبط بالمجتمع ويؤدى فيه وظيفة حيوية بحيث يساعد على ان تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والانسانية ومكافحة الشرور ... والادب هنا عضوى من حيث انه يؤدى فى الجسم الاجتماعى خدمة معينة ... وبمعنى آخر ليس هو أدب الترف والتسلية ... اى ليس هو أدب البلاغة كما فهمنا معنى هذه الكلمة فى كتب البلاغة العربية .فهو لا يبالى بتلك النبرات والنغمات الا بمقدار ما يستطيع ان يؤدى بها خدمته اى عضويته فى النشاط الاجتماعى .

فالبلاغة هنا وسيلة وليست هدفا ، ولذلك يحاول الاديب ان يجلو مشكلة اجتماعية او يكشف عن شقاء انسانى خفى قد لا يدريه الاشقياء انفسهم الذين يعانون هذا الشقاء ، اما الادب البلاغى فهو لعبة التسلية» (٢)

لذلك نستطيع ان نقول ان الكاتب يتخذ من نظريته التى قوامها

---

(١) السابق ص ٦٠
(٢) السابق ص ٣٣

الالتزام سبيلا لرمى الادب العربى بجميع ما يشتهى وما يرضى نفسه من تهم

فهو يبدأ بدعوة ظاهر فيها الرحمة ، دعوة الاهتمام بالشعب والكتابة بلغة الشعب ولم يحدد لغة الشعب التى يقصدها بل يتركها دون تفسير على أن نفهم من العبارة ما يقصد .

فهو ما دام قد جعلها فى مقابل لغة الادب العربى فلابد أنه يدعو الى الكتابة بالعامية فهو يقول : «اننا نطلب من الاديب : ان يكتب للشعب بلغة الشعب وأن تكون شئون الشعب موضوعاته ودراسته واهتمامه وان يكون له مقام المعلم المربى وليس مقام المسلى المهرج ، وان تكون له رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويبين الاهداف ـ وان تكون نظرته انسانية شاملة وان يزيد حياة القارىء حيوية بالتوسع والعمق والفهم للكون والدنيا والانسان ، وان يوجد حوله مناخا تستطيع الحريات ان تحيا فيه وتنمو وتنتصر وكل هذه معان لم يكن ادباء العرب يعرفونها ولهم العذر لانهم لم يكونوا يكتبون للشعب الذى يحتاج الى ان يتعلم بلغته التى يفهمها»(١)

اذا فهو يقصد العامية تحت ستار الادب الملتزم اى انه نقل القضية من الجانب الموضوعى الى الجانب الشكلى الصورى وهو يبدو اكثر وضوحا فى الدعوة الى هذه الناحية حين يقول : ان الادباء فى مصر يهتمون بالاسلوب الكتابى ويسيرون على نهج الجاحظ ، ويعيب على الادباء انهم يكتبون عن العرب وحضارتهم ولا يكتبون عن المصريين وهذه دعوة تعصبية لا غموض فيها .

وهذه هى ألفاظه يقول فيها : «فان الاديب التقليدى يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابى فيحتذيه ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصرى فى العيش فينتقده ، ويطلب اصلاحه . وهو يكتب عن العرب وتاريخهم ومجدهم ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة ... ولذلك فان ادبه سلفى وهو أدب

---

(١) السابق ص ٥

الكتب الذى تجعله يعيش وهو فى عزلة عن الوسط الذى يحيط به كأنه فى برج عاجى ، وهو هنا يشبه ادباء القرون الوسطى فى أوربا» (١)

فنراه يجمع بين الكثير من المتناقضات فمنهجه يرتكز على الناحيـــة الاجتماعية من حيث ان الادب عاكس للواقع الاجتماعى ، ولكنه اتخذ من هـــذه الركيزة طريقا لنقض الادب واقامة محـــاكمات سفسطائية لتراث العـــربى جميعه .

ان الكاتب لا يلتزم بمنهج ماركسى أو منهج وجودى انه يبدو فى الغالب الاعم متأثرا بالمدرسة الاجتماعية التى يرأسها دوركايهم ويبـــدو متأثرا كما سبق بالمدرسة الغابية والدعوات الاشتراكية بالاضافة الى تأثرة بعصبيته التى لا تخفى .

ودعوة الكاتب لجعل الادب مجرد انعكاس لحيـــاة المجتمع تحمل فى طياتها بلا شك بذورا ماركسية بل انه يدعو صراحة لقراءة مكسيم جوركى كما يقول الدكتور (رشاد رشدى) فى معرض حـــديثه عنه «قرأت للاستاذ سلامه موسى رأيا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانكباب على قراءة «مكسيم جوركى» لان جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى اما شكسبير فلا يفعل شيئا من ذلك ولان جوركى صـــور الشعب بينما صور شكسبير بلاط الملوك والامراء ... اعتقد ان التوفيق قد خانه فى هـــذه اللفتة الاخيرة لانها تنطوى على فهم خـــاطىء لطبيعة العمل الفنى .

فالقول بأن العمل الادبى يجب ان يكون صـــورة صـــادقة للحيـــاة يتضمن فروضـا كثيرة اهمها واخطرها فى رأيى اعتبار الادب معادلا للحياة بمعنى انه بديل عنها .

فما دمنا نقيس قيمة العمل الادبى وقدره بمقـــدار مطابقته للحياة .

---

(١) الســـــابق ص ٢

فلابد اننا نفترض ان العمل الادبى معادل للحيـاة وان الحياة معادلة للعمل الادبى ... وهذا الفهم المادى للفن يتضمن اخطـارا عديدة ، فالخطـورة الاولى هى فى اعتبـار العمل الفنى من الكماليـات فما دام يزودنا بما تستطيع الحيـاة ان تزودنا به امكننا الاستغناء عنه ... ان العمل الادبى يصور ـ الحياة ولكنه ليس صورة لها»(١)

ونستطيع ان نضيف لرأى الدكتور (رشـاد رشـدى) أن شكسبير بالرغم من انجليزيته كان يسخر من الامبراطورية البرطانية ويسخر من النظام الملكى كله .

واذا تركنا سلامهموسى ومنهجه فاننا نجد الدكتور محمدمندورالذى يحاول اقامـة التزام يجمع فيه بين الواقعية الاشـتراكية وبين الفلسـفة الوجودية فيما يسـميه بالمنهج الايدلوجى النابع من اهتمـامه بالمضمون واولويته أولا .

والدكتور مندور يرى أننا نتجه فى ادبنا المعاصر تقائيا وبحكم التطور وحاجات العصر نحو الواقعية النقدية ويرى أن فلسفتنا الاشتراكية الجديدة تطلب منا ان نكون مسـتقبليين اكثر منا سلفيين كما يعبر ، ولكنه يرفض الاستمرار فى السير فى طريق الواقعية النقدية بحجة ان هـذا الاتجـاه سلبى فيقول : «ومن هنـا تأتى اهمية مـا تسميه الفلسفة الاشتراكية بالواقعية البناءة وهى الواقعية التى تعمل على تعميق القيم الانسـانية الجديدة فى النفوس حتى تنزل منها منزلة العقيدة والايمان» (٢)

وهو فيه لا يود الوقوف بالنظرة لدى الموضوع فقط بل الى ما يحويه الموضـوع من مضمون يرتكز على قضـايا العصر ويكون وعاء لمشـكلات المجتمع وهو بالطبع يرفض نظرية الفن للفن ويراها قد فات أوانها وانهـا

---

(١) ماهو الادب . مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ص ٢٣

(٢) مجلة الكاتب اغسطس ١٩٦٢ مقال عنـوانه «صـعوبة الادب الجـديد»

فيقول : « فمذهب الفن للفن لا يمكن تطبيقه الا فى لون واحـــد من الوان الوصف الشعرى عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكأنه يرسم لوحة بالقلم ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب ولا يزال يستخدم عند من يريدون ان يسقطوا عن الشاعر أو الاديب مسئوليته ازاء الانسان وازاء المجتمع وازاء قضايا الحياة الكبرى ويزعمون ان طبيعـــة الفن تأبى الالتزام بشىء من ذلك» (١)

انه يجعل اهتمامه منصبا أولا وبالذات على المضمون ليكون معتنقا بما يسميه الادب الهادف أو الادب القائد . وان الفنان الملتزم فى نظره هو الذى يكون قادرا على تحمل المسئولية ويقود المجتمع نحو غاية سعيدة .

وهنا نتساءل هل هذه فلسفة ماركسية وتطبيق للواقعية الاشتراكية ؟. فى الحقيقة لا نستطيع الاجابة على هـــذا السؤال بالايجاب لان الماركسية تؤمن بوجـــود «ديالكتيك» وبأن هنـــاك تأثيرات المجتمع التى تؤثـــر على الاديب فيتفاعل معها ، وهنا ترك الدكتور مندور الموضوع معلقا أى انه اعتمد على ذاتية الاديب أو الفنان .

انه يحاول تحديد هذا المنهج بانه يؤمن اســـاسا بأن الفنان يجب الا يعيش على حد تعبيره ككائن طفيلى او شاذ او جبان هارب أو سلبى باك ، وهو يفضل ان يتناول الفنان التجارب الانسانية الحية المعيشـــة على أن يتناول التجربة التاريخية البالية .

وهو يحرص على أن يؤكد ان هذا المنهج لا يسلب الاديب أو الفنـــان حريته وكل ما يرجزه هو استجابته لحـــاجات العصر بطريقة تلقـــائية عن طريق الادراك الكامل للدور القيادى اى انه التزام حر يعتمد على الايجابية مع مراعاة للقيم الجمالية والفنية ايضا .

ويحدد الدكتور مندور وظائف المنهج الايدلوجى فى ثلاث مهام رئيسية هى :

---

(١) الادب وفنونه ـــ نهضه مصر ط ٢ ص ١٥٥

اولا : تعتبر الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وادراك مراميها القريبة والبعيدة وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف الى العمل الادبى أو الفنى قيما جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال وان لم تكن مقحمة عليه .

ثانيا ، تقييم العمل الادبى والفنى فى مستوياته المختلفة أى فى مضمونه وشكله الفنى .

ثالثا : توجيه الادباء والفنانين فى غير تعسف ولا املاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم ، وما ينتظرونه من الادباء والفنانين وكل ما يجب ان نحذره فى اداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات أو حرمانها من الحرية التى لا تصلح الحياة ذاتها بدونها وان كانت العبقرية الصادقة قادرة على ان توجه نفسها وان تقود نفسها» (١)

وعلى هذا المعتقد يصر الدكتور مندور على ان يكون تقييم العمل الفنى ليس من داخله فقط بل من خارجه أيضا بل انه يرى ضرورة أن يكون للمضمون اهمية كبيرة فى عصرنا وفلسفة حياتنا الراهنة» .

وهو يحدد كذلك دور الناقد بأن عليه ان «ينظر فى نوع التجربة التى اختارها الكاتب ... وعلى هذا الاساس لسنا نرى حرجا على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الادب والادباء عندما يوجهون فى عصرنا الحاضر مثلا نحو الأدب الملتزم والادب الهادف والادب القائد ويحاربون مثلا مذاهب الهروب والانحلال مثل فلول مذهب الفن للفن» (٢)

ونستطيع القول ان الدكتور مندور يخالف مابدأ به فى الميزان الجديد حيث يعترض على النظر الى الفن الادبى بمقياس يقوم على اسس من علوم الجمال والنفس ، والتاريخ ، والاجتماع ، فيعارض هذا الاتجاه ويرى أوربا قد عادت من ضلالها كما يعبر «واصبحت اليوم تؤمن — عن حق —

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون مكتبة نهضة مصر ص ٢٣٧

(٢) الادب وفنونه — نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥

بأن لكل علم مناهجه وان اى علم لا يمكن ان يتمو الا اذا كان نموه ذاتيا ومن داخله وأنا اعتقد ان الاتجاه الذى يدعو اليه الاستاذ خلف الله محنة ستزل بالادب لان معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد النقد هو فن دراسة النصوص الادبية والتمييز بين الاساليب المختلفة ... والذى يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اى علم فى الوجود وانما هو الذوق الادبى وهذا شىء ليس له مرجع يرجع اليه» (١)

وهو فى هذا النص يرد على الاستاذ محمد خلف الله وهو يعود كذلك فى صفحات تالية ليرد عليه مرة أخرى قائلا : «النقد كما قلت ويقول كل النقاد هو فن دراسة النصوص وتمييز الاساليب وهذا الفن يستعين بضروب من المعارف ولكنه لا يستخدمها ليحاول ان يضع بفضلها قوانين عامة للادب ثم يأتى فيطبق تلك القوانين على النص الذى امامه فما تمشى مع تلك القوانين كان جيدا وما خرج عنها كان رديئا» (٢).

ويقول ... الادب أدق وأعمق وأغنى من أن نخطط له طرقه (٣)

ويقول «والذى ادعو اليه هو استقلال الادب عن غيره من مظاهر نشاطنا اليومى . استقلاله بموضوعه وبمناهجه .

والمنهج الايدولوجى الذى يدعو اليه مندور يرفض بالطبع كما سبق دعوى الفن للفن ويرى انه لم يعد لها مكان فى عصرنا الحاضر لان الصراعات المختلفة فى العصر الذى نعيشه تدفع الادب والفن لتطوير الحياة ويرى النقد الايدولوجى كذلك انه لم يعد من الممكن ان يظل الادب والفن مجرد صدى للحياة بل يجب ان يصبحا قائدين لها ... وحان الحين لكى يلتزم الادباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ... وعلى اساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الايدولوجى فى النقد يناصر اليوم عدة قضايا ادبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام

---

(١) فى الميزان الجديد ص ١٦٢

(٢) فى الميزان الجديد ص ١٧٢

(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبه — معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ ص ١٢

فى الادب والفن ـ قضية الادب والفن الهادفين قضية الواقعية فى الادب والفن (١)

كذلك فهو يحدد منهجه النقدى عن طريق العمل على التركيز على المضمون ومنهجه يعتمد على معرفة مصادر الادب من ناحية اهدافها ووظيفتها فى اطار المجتمع ومدى اهتمام الفنانين بقضايا العصر وبحاجات البيئة والانغماس فيها ومحاربة الهروب من الحياة .

كذلك يتخذ الدكتور مندور من عبارة ان «الادب نقد للحياة» طريقا لجعلها نقدا لحياة الفرد وحياة الجماعة ، وحياة الانسانية كلها وهو يرى بناء على ذلك ان الفنان سيصدر احكاما صريحة او ضمنية ويعمل على التمييز والتطوير لعناصر الحياة فيفسح المجال «لادب الكفاح والتوجيه ونشر الوعى والتمهيد للحركات الاصلاحية الكبرى بل وللثورات العارمة» (٢)

ويعلل مندور فلسفته الايدولوجية بحاجة البشر التى تتطلب العمل الايجابى وترفض ادب المتعة الجمالية فيقول : «وجماهير عديدة من البشر اصبحت لا تقنع من الادب بالمتعة الجمالية او بعملية الترويح او التنفيس عن مكبوتات النفس بل تطلب منه عملا ايجابيا وايثارا وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحياة وربما كان هذا هو السبب الاساسى فى طغيان الدعوة الى الادب الملتزم فى الوقت الحاضر وهو الادب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والهرب ويدعو الاديب الى ان يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله لا يسجلها او يعرضها فحسب بل ويلتزم ازاءها برأى ويتحمل مسئولية هذا الرأى امام الجميع مهما عرضته تلك المسئولية الى الاخطار» (٣)

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ـ مكتبة مصر ص ٢٣٤ ـ ٢٣٦
(٢) محاضرات فى الادب ومذاهبه ص ١١٦
(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبه ـ معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ ص ١٢

ونستطيع كذلك ان نلاحظ ملاحظـــة جـــديرة بالنظر وهى ان الدكتور «مندور» بدأ منهجه النقدى فى مطلع اشتغاله بالنقد مؤمنـــا بالنظرة الجمالية وبأن يكون دراسة النص من داخله فعلى سبيل المثال نجده فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب يتحدث عن الامدى فيقول : «فطن (الامدى) الى مبدأ آخر خطير فى النقد الحديث وذلك حين قال : «ان حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحســـنا ورونقا حتى كأنه قد احـــدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد»

فهذا هو رأى معظم نقـــاد اوربا اليوم الذين يرون ان أمر المعـــانى فى الشـــعر ثانوى بالنسبة الى الصياغة ونستطيع ان نضرب لذلك عدة أمثلة لا من شعر البحترى فحسب بل من شعـــر أبى تمام نفســـه فهو عنـــدما يقول مثلا :

رعتـــه الفيافى بعـــدما كان حقبـــة

رعاها وماء الروض ينهل ســـــاكبه

قد رفع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج وخلق منه قيمة فنية شعرية جميلة باستعماله للفعل رعته بمعنى طمت قواه بعد أن رعى كلاها وماء الروض ينهل ساكبه أيام الخصب .

ومرد كل هذه الحقائق التى تجعل من الامـــدى ناقدا منقطع النظير بين العرب هو فطنته الى الاهمية الكبرى التى نعلقها على الصـــياغة فى الادب .

فاللغة فى الادب ليست وسيلة خادمة للفكر والاحساس فحسب بل هى الى جانب هذه الوظيفة الاساسية غاية فى ذاتها ، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من يفطن الى هذه الحقيقة» (١)

كذلك نجده فى الميزان الجديد يكبر ما أسماه بالشعر المهموس ويرى

---

(١) -النقد المنهجى ص ٩٦

انه «من البين ان كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف انســانى» بل انه يقول «ان اللفظ لا يستخدم للابانة عن المعنى بل يقصد لذاته اذ هو فى نفســه خلق فنى فمن اليسر مثـلا ان نقول «ان وقت الظهيرة قد حــان» فنؤدى المعنى الذى نريد ان ننقله الى الســامع ومع ذلك يقــول الاعشى «وقد انتعلت المطى ظلالها» للابانة عن نفس المعنى فنحس لســاعتنا أن عبارته عبارة فنية قصــد منها الى خلق صورة رائعة لا الى اداء فكرة». (١)

ويقول كذلك «وأمر الصياغة فى الادب الفنى ليس امرا شكليا كما ظن معظم نقاد العــرب فهو ليس أمر مجــازات أو تشبيهات تتعلق بظــواهر الاشياء أو تستخدم لايضاح المعنى أو تقويته بل امرا لخلق المعنى فى صميم حقيقته النفسية كما وضحنا فالشاعر الذى يشرب لون الشمس أو يحس به فى نعومة اللؤلؤ لا يقصــد الى تجميل معنى أو تنميق عبارة ، وانما يخلق قيمة فنية لها أصولها فى نفســه ومن هنا تمايز الكتاب بطرق صياغتهم وأدق ما يكون ذلك التمايز فى موسيقى كل منهم» (٢)

بل انه يتقدم خطوة اخرى ليعــانق أصحاب نظــرية الفن للفن فيقول «ان للاداب الاوروبية الحديثة قد شهدت مذهبا قويا فى أواخر القرن التاسع عشر مذهب أمثــال هــرديا Heredia ، وجوتيبــه Goutier ممن يقولون بالفن للفن ويجعلون من أسس مذهبهم نظرتهم الى اللغة نظــرة المثالين الى مقاطع الرخــام اولئك ينتزعون من اللغة صورا وهــؤلاء تماثيل ومع ذلك لم يجرؤ احد أن يقدح فى أدبهم أو يخرجه من فنون الشعر لخلوه من المعانى وقد رأينا أى دور تلعبه الصور فى حيــاتنا النفسية التى تغذيها كافة الفنون كما رأينا فى الامثلة التى سقناها من الاعشى وغيره تفاهه ما بها من معنى تفاهه لم تنل مما بها من قيم فنية» (٣)

---

(١) فى الميزان الجديد ــ مكتبة نهضة مصر ــ ط ٣ ص ١٢٣
(٢) الســابق ص ١٢٦
(٣) السابق ص ١٢٧

ولعل الاسباب التى تعرض لها الدكتور محمد مندور جعلته يتناسى منهجه الجمالى ويسير فى تيار اليسار فى دعوته الالتزامية حين استقال من الجامعة واتصل بالصحافة مثل صحائف الوفد المصرى وصوت الامة ، والبعث وغيرها وقد زودته هذه الصحف بمزيد من الالتصاق بالجماهير ومشكلاتها الاجتماعية وعايش بصدق التفسخ الاجتماعى وظروف الاقطاع فى مصر ، وكانت الفترة التى استطاع ان يحقق فيها هذا الالتصاق (من ١٩٢٤ الى ١٩٥١) حيث ازداد اتصالا بالعمل السياسى ايضا وقد بارك مندور سنة ١٩٤٦ لجنة الطلبة والعمال ودافع عن معتقداتها السياسية .

لعل هذه الاسباب هى التى قضت على تأثره السابق بالمنهج الجمالى بسبب ثقافته الاولى المتأثرة بنقاد العرب القدماء كالامدى ، وعبد العزيز الجرجانى ، وابن سلام الجمحى ، وعبد القاهر الجرجانى وتأثره كذلك بالتيارات التى سادت النقد الحديث فى مصر مثل جماعة الديوان ، وجماعة ابولو وجماعة المهجر الى جانب تأثره بالادب الاغريقى ؛ وسفره وهو فى بعثته بفرنسا لمزيد من الفهم الفكرى الى بلاد اليونان مما هدد مستقبله المادي فى البعثه الدراسيه كذلك تأثره بأمثال الدكتور طه حسين واحمد امين .

واذا نظرنا الى مسار فلسفة الالتزام التى لا نتأثر بفلسفة من الفلسفات التى يدين بها الماركسيون أو الوجوديون فاننا نجدها فى المناظرة التى اقامتها مجلة الاداب سنة ١٩٥٥ ، والتى كانت بين الدكتور طه حسين ورئيف الخورى وكان عنوانها مقتبسا من عناوين كتاب سارتر «ما الادب» وهو : «لمن يكتب الاديب» ؟

فى هذه المناظرة راى مناظر الدكتور طه حسين وهو يفسر نظريات الفن المختلفة انه يؤمن بالنظرية التى ترى الادب انفتاحا على الحياة المتحركة ، وان الفن خلق فردى ، ولكن بمادة اجتماعية تنبع من حياة المجتمع المتجددة .

وهو يخاطب الدكتور طه حسين قائلا : «وانت اعرف منى ياسيدى

بأن لكل عصر قضاياه ومشاكله التى تبرز فيه وتشتد .. وانت أعرف منى ان ادب كل عصر يستحق اسمه يستحيل عليه الا ينفعل بتلك القضايا ... لابد لادب كل عصر من ان يتعلق بمواضيع مشتقة من قضايا ذلك العصر ومشاكله .. واديب العصر مسئول عن أن يتصل أدبه اتصالا حميما بهذه المواضيع يستمد منها الروح والمضمون لادبه» (١)

ويحترس رئيف خورى من الظن به من أنه من معتنقى الواقعية الاشتراكية فيقول : «يولع الماركسيون السوفياتيون الرسميون بترديد هذه الكلمة .. الادباء مهندسو الارواح البشرية» صحيح ولكن شرط الا يكون هؤلاء المهندسون قد هندس لهم سلفا كل شيء» (٢)

اى انه يرى الالتزام التزاما حرا خاليا من التقنين له وفرض الاحكام المسبقة على حسب ما ترى الفلسفة الماركسية .

واما الدكتور طه حسين فهو يبرىء الادب من اية فلسفة تفرض عليه ، ويرى ان السياسة هى التى جاءت بتلك النظريات المختلفة فيقول : «هؤلاء الساسة ارادوا اذا ان يؤثروا فى الادب وان يفرضوا عليه نظرياتهم السياسية . فكان الادب الموجه وكان الادب الموجه وظهرت الكتابة التى يلتزم بها الاديب ، وظهرت الكتابة التى لا يلتزم فيها الاديب شيئا كل هذه الاشياء صنعتها السياسة» (٣)

ويصرح الدكتور طه حسين بدم اعجابه او رضاه بفلسفة الواقعية الاشتراكية ويرى ان كتابا ممتازين قد ضاع امتيازهم حين اصبحوا يسخرون امتيازهم لخدمة الفلسفة الالتزامية التى تتبع المنهج الواقعى الاشتراكى فيقول :

«لا تصدقوا انى لا اقرأ ادبا شيوعيا فانا اقرؤه واكثر من قراءته واقرأ ادبا اشتراكيا واكثر من قراءته ... ولكن اسمحوا لى ان اقول انى قلما أحسست الصدق فى هذه الاداب الموجهة واكثر ما تأخذنى الرحمة والشفقة

---

(١) الادب المسئول — ص ١١٣ — بيروت
(٢) السابق ص ١٠٢
(٣) السابق ص ١٠٤

لكتاب بارعين متميزين قادرين حقا على ان يبدعوا او ينتجوا : ولكن الظروف أرادت ان يكونوا موجهين ، فأضاعت من قيمة ما يكتبون كثيرا واضاعت منها كثيرا جدا» (١)

ويصل من هذه المقدمة الى نتيجة يراها ضرورية ومؤكده وهى الحرية المطلقة للاديب والبعد عن تسخير فنه لاية فكرة سياسية مهما يكن وجهة نظرها ، فيقول . لا ينبغى اذا ان ننظر للاديب على انه مسخر توجهه لهذه الغاية أو تلك بل ينبغى ان تنظر للاديب على أنه عنصر حى ينتج ما يستطيع وننتفع نحن بما ينتج لا اكثر ولا اقل» (٢)

والدكتور طه حسين يحث الادباء على تجويد فنهم ولا يضيرهم رضا القراء أو سخطهم فيقول : «وسيحرص قوم آخرون من الادباء على كرامة الفن وجودته اكثر مما يحرصون على انتشاره وشيوعه فيجودون أدبهم ويحفلون بهذا التجويد ثم يرسلون ادبهم الى القراء غير حافلين بالرضا أو السخط ولا بما ينتجه الرضا أو السخط من الفقر والثراء .

وهؤلاء هم قوام الحياة الادبية ، وهم هداة الناس وقادتهم الى الحق والخير والجمال» (٣)

وهو فى موضع آخر يدعو الى لطلاق الحرية الكاملة للادب والادباء ، ويرى انه يجب اتاحة مختلف مجالات التعبير الحر في كل ما يشعرون به بل يرى ان القوانين التى تتدخل فى الادب بحجة المحافظة على المعايير الاجتماعية مثل الفضيلة مثلا انما تكون بذلك حامية للرذيلة ، حين تحد من حرية الاديب يقول : «فالادباء عندنا ليسوا احرارا بالقياس الى الدولة ولا بالقياس الى القراء وما اكبر النبوغ الذى يضيع ويذهب هدرا لانه يكظم نفسه ويكرهها على الاعراض عن الانتاج خوفا من الدولة او خوفا من القراء ، يجب ان يحرر الادب والادباء ، وان يتاح لهم القول فى كل

---

(١) السابق ص ١١٥
(٢) السابق ص ١١٨
(٣) الوان ـ دار المعارف ص ٣١

ما يشعرون به ويجدون الحاجة الى القول فيه : ويجب ان تكون قوانينـــا سمحة ، وان يكون تطبيقها سمحا وان يكون ذوق الجمهـور سمحا كذلك ، ولنثق بأن الانتاج القيم وحده هو الذى سيبقى وسينفع .. ولحرية الرأى شرها احيانا ولكن لها خيرها دائما ، ونفع الحرية اكثر من شرها على كل حال ... وما اشك فى أن قوانيننا حين تشدد فى مصادرة ما تصادر من حـرية الادب لا تحمى الفضيلة وانمـا تحمى الرذيلة وتخلى بينهـا وبين النـــاس» (١)

كذلك نجد الدكتور «محمـد النويهى» يجمع بين انســانية الفن مع اعتبار لفردية الانسان وخاصـة فى العملية الابداعية من حيث كونها ذات عاطفة وانفعال تؤثر فى التجربة الفنية فيقول «اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن وحده ، الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانســانية ، ومعونتها اياها على ان تزيد نصيبها من السعادة والتقدم ، والرفاهية ولكن من الخطـــ العظيم ان نغالى فى تفسير هذا الالتزام الى حد يلغى العنصر الشخصى فى الفن ، ويجعل الفنـانين مجرد آلات حـاكية تنطق بآراء ونظريات وتردد عواطف وانفعالات يفرضها عليهم المجتمع أو النظام السياسى المسيطر عليه وعلى هـذا التفسير يكون الادب والفن جميعه لم يوجـد الا لخدمة اهداف جماعية معينة سياسية واجتماعية يلزم الاديب بخدمتها وترويجهـا والدفاع عنها ويرغم على هـذا ارغاما ، فلا يقبل انتـاجه الا اذا انسجم مع هـذه الاغراض الجماعية ، ولكن هـذا التفسير يهدم الادب من اســاسـه فان اساسه ليس الا انفعال نفس الاديب بتجاربه ومحاولته ان يعبر عن هـذا الانفعال الشخصى الذى عاناه فى صميم كيانه الفردى ، ثم انه تفسير ينتهى بالادب الى التشابه والتكرار لانه يفرض على جميع الادباء نظرة واحـدة الى الكون والحياة وطرازا واحدا من رد الفعل على تجاربهم ، وهـذا يلغى

---

(١) مستقبل الثقافة فى مصر ـ مطبعة المعـارف ١٩٤٤ ص ٣٨٠ ـ ٣٨١ .

ما فى النفوس البشرية من تعدد وغنى ، وما بين سلوكها من تنوع يسببه اختلافها فى امزجتها وميولها واذواقها» (١)

فالفكرة العامة هى فردية الفنان خوفا من تكرار الانتاج الفنى على وتيرة واحدة ولكن ذلك لا يعنى التخلى عن المشاركة الانسانية وجعل الفن ذاتيا متقوقعا ، فهويرى كذلك أن الادب لم ينشأ «لمجرد الترويح وتزجية أوقات الفراغ ولا هو نشأ لمجرد التعالم والتنافس فى اظهار الحذق ، بل نشأ لغرض جاد خطير عظيم الخطورة والجد ليزيدنا شعورا بانسانيتنا وفهما لكنهها وتقويما لها وتقديرا لكل ما تعج به من عواطف وانفعالات وميول ونزعات» (٢)

لكن الحرص على الا يتحول الفن الى مجرد تقريرات خاضعة لاوامر خارجة عن شخصية الفنان والخوف من أن يتحول الفنان الى مجرد آلة حاكية تدفع الى التحذير من تفسير فلسفة الالتزام خارج اطار الفنان فيقول : «ان عددا متزايدا من كتابنا ونقادنا فى هذه الايام حين ينادون بالالتزام فى الادب يسرفون فى تفسير هذا الالتزام ولا يفهمونه على حقيقته حتى ليغلبون على الادب اهدافا ثانوية وينسون هدفه الاول ، وهو أن يعبر عن عاطفة الاديب نفسه . . . اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن ، ومن الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية ، بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصبح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانسانية» (٣)

كذلك يرى محمود تيمور ان الالتزام قائم على مراعاة فردية الفنان مع الاهتمام كذلك بقضايا المجتمع فهو يجعل للفن وظيفة اجتماعية فى معالجة القضايا ومشكلات المجتمع .

ولكنه يحدد نجاح الفن فى ذلك «على مدى استجابة الاديب لهذه

---

(١) محاضرات فى عنصر الصدق والادب ص ٩١ — ط معهد الدراسات العربية .

(٢) السابق ص ٣٣

(٣) وظيفة الادب ص ٩٣

المشكلة او تلك القضية ومبلغ ماله من صـــــدق التاثر وقوة الاداء ، ومتى استطاع الاديب ان يحيا فى صميم القضية الاجتماعية او المشكلة القومية تيسر عليه ان يعبر عنها تعبيرا فنيــا اصيلا حتى يمكن ان يتوافر بين الاديب وموضوعه «تلاؤم وائتلاف فى جـــو من الحـــرية الطليقة لا فرض فيه على الاديب ولا الزام فيكون الادب غاية ، ويكون الادب وسيلة . قولان يترادفان مادام الاديب موفور الموهبة عميق الحس صادق الالهام» (١)

فالكاتب يرى أن الاديب والفنان يقوم بعملية استقطاب للمشــــــاعر الجماعية ويبلورها تجاه ذاتيته حتى تظهر وكأنها صــــــادرة اصيلة عنه اى يجمع فى بؤرة مركزة تتسع بالفكر الجماعى .

كذلك يؤمن الدكتور (شوقى ضيف) بمقياس الالتزام ويرى ان الاديب جزء من مجتمعه . بل يرى تقويم العمل الفنى بقدر دورانه فى اطار المجتمع واهتمامه بمشـــكلاته «وهو هنـــا يقترب من وجهة نظـــر الدكتور مندور» الســـابقة فيقول : «وكان من اثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة فى هذا القرن أن ظهر مقياس جديد هو مقياس الالتزام فى الادب ، فالإدب ينبغى أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها ، بل ان هذا هو واجبه الذى ينبغى الا يتخلى عنه حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع .

وهل الاديب الا كجزء من مجتمعه فعليه ان يشترك فى نشاطه .... يعمل على تقدمه الى الامام ، والا كان معولا من معاول هدمه وعاملا من عوامل انتقاضه .

وليس بصحيح أن الاديب من حقـــه ان يعتزل الجمــــاعة بل الواجب انه مجند لخدمة اغراضها ، والا فهو طفيلى فيهـــا رجعى ينبغى ان يؤخـــذ على يـــده .

وعلى هـــذا القياس لا يعـــد الاثر الادبى جيـــدا الا اذا هـــدف الى ما يهدف اليه مجتمعه فان انحرف عنه كان لغوا من الادب وهذرا» (٢)

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح ـــ مكتبة الاداب ص ٢٠٢

(٢) فى النقد الادبى ط ٢ دار المعارف ص ١٩٢

وهو يرى أيضا أننا نعيش فى عصر صراع وعلى الاديب واجب المساهمة بفنه فى اطار هذا الصراع لانه لابد وان يكون جزءا من هذا الصراع وداخلا فيه يستمد منه بواعثه وافكاره ومبادئه ويرتبط به ارتباطا قويا متصلا ، اما اذا ينفصل عنه مؤثرا ان يعيش لنفسه ولفرديته المحضة فانه يتخلى عن مسئوليته ازاء مجتمعه الذى يعيش فيه والذى يستمد منه حياته ويصبح ادبه لونا من الوان الترف لا اداة من ادوات الحياة .

من اجل ذلك ينبغى ان يتخلص الاديب من كل ماهو فردى محض ، وأن يحقق الصلة بينه وبين أمته فى كل ما يصدر عنه بحيث يكون أدبه دعامة من دعائم حياتها بكل ما يجرى فيها من الم ، وأمل ، وشقاء وسعادة» (١)

ولعله من الواجب ان نذكر رفض الدكتور مصطفى ناصف لفكرة التأثير أو التأثر الاجتماعى بمعنى عدم الربط بين العمل الادبى والوسط الاجتماعى حين يقول : العمل الادبى يشب عن طوق السياق الاجتماعى الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن اساره وتفسير ذلك واضح الى حد بعيد ، فكل لحظة غنية بامكانيات لا حصر لها ، وليس لظرف اجتماعى ما معنى واحد على عكس ماقد يتبادر الينا فالاديب ينتمى — حقا — الى طبقة اجتماعية ولكن هل لتفكير هذه الطبقة حدود معلومة ؟ وهب ان هناك حدودا الا يستطيع الفنان ان يفكر فى حدود أوسع منها الا يستطيع ان يخلق الذوق الاجتماعى الذى يمكن ان يستمتع بما يكتب» (٢)

ونستطيع ان نلتمس صدى هذا التيار النقدى الداعى الى فلسفة الالتزام فى تطبيقه على النتاج الفنى والحكم عليه بمدى مساره فى هذا المنحنى الالتزامى .

نجد الدكتور (عبد القادر القط) فى تقييمه لبجماليون ، لتوفيق الحكيم ينتقد فكرة البرج العاجى ويرى أن الفن الصحيح هو الذى ينبع من الحياة

---

(١) فى النقد الادبى ص ١٩٤

(٢) دراسة الادب العربى الدار القومية .ص ٩٧

ذاتها وان على الفنان المشاركة فى تطور المجتمع فيقول : «ولا شك ان هذا ظلم بين للفن جاء من نصور المؤلف له فكرة مجردة لا صلة لها بالحياة .... وهو ارتداد الى فكرة البرج العاجى الذى كفر الفنانون بها منذ زمن بعيد ، وآمنوا بأن الفن الصحيح لا يمكن الا ان ينبع من الحياة ذاتها ويتفاعل معها فيؤثر فيها ويتأثر بها .

واذا كان الفنان يعمد أحيانا الى رسم مثل عليا ، فليس ذلك لانه يكره الحياة بل لانه يريد ان يرسم للناس الطريق الى حياة افضل واسعد وهو لا يعشق هذا المثل الاعلى لذاته بل يسعى جاهدا عن طريق فنه الى خلق وعى عند الناس ... وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع .

اما توفيق الحكيم فيصور بجماليون عاشقا لتمثاله باعتباره نقيضا للحياة لا صورة لما يمكن ان توحيه الحياة إلى الفنان من معانى الجمال او محاولة للتطور بها» (١)

وكذلك يتبع نفس المنهج النقدى وهو ينقد مسرحيات أهل الكهف ، وشهر زاد فينقد تجريدها الذهنى الخالى من النزعة الايجابية ، ويعيب الحوار السلبى وينعى روح الهزيمة فيقول : «ولو كانت هذه الافكار مع ذهنيتها الغالبة ذات طابع ايجابى يلقى فى نفس القارىء شيئا من الامل والتفاؤل والايمان بالحياة لكان للمؤلف بعض العذر فى ذلك الاسراف ، ولكنها جميعها افكار سلبية تدعو الى التشاؤم ... وحوار المسرحية (يقصد اهل الكهف) ملىء بهذه المعانى السلبية كاشارته الى فشل مصر فى مقاومة الزمن ... اما شهر زاد فختامها كذلك فشل شهريار فى الكشف عن الحقيقة وحوارها لا يقل سلبية عن حوار اهل الكهف كما فى قول شهريار مثلا بعد عودته من رحلته البعيدة وراء الحقيقة .

هانذا فى القصر من جديد الام انتهيت ؟ الى مكان البداية كثور الطاحون على عينيه غطاء يدور ثم يدور وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر — مكتبة مصر ص ٨٠

الى الامام فى طريق مستقيم ... وهكذا نرى كيف صرف المؤلف فكرة البحث عن الحقيقة الى جانب العجز والفشل مع مافيها من امكانيات كثيرة لتصوير روح ايجابية منتصرة ، وفى بجماليون نرى روح الهزيمة واضحة كذلك فى تحطيم المثال لتمثاله الرائع وموته وهو فى حال اليمة من الشك ... ولو قارنا بين هذه النهاية ونهاية مسرحية برناردشو لراينا الفرق واضحا بين فنان يائس متشائم وآخر متفائل ينظر الى الحياة من جانبها المتفتح الرحب» (١)

وقد رد الحكيم على هذا الفهم لمسرحياته بقوله انها جميعا وضعت لخدمة قضية الانسان ... وانه ليس ذنبه أن أهدافه لم تظهر لكل الناس .

كذلك يرى الدكتور عبد القادر القط : ان الفن يستطيع تغيير قيم المجتمع وأن الكاتب الملتزم يستطيع بأصالته وصدقه رسم طريق اجتماعى جديد عن طريق التزامه فى فنه وعن طريق ما يرسمه من شخصيات فى قصته أو كلمات قصيدته .

فمن وجهة نظره ان الكاتب الموهوب له دائما من النفاذ وصدق البصيرة ما يدفعه الى التحرر من تلك القيم ليرسم لمجتمعه طريق الخلاص وليبث فى نفوس قرائه ايحاءاته الموجبة وايمانه بالحياة ، وليس الطريق الامثل الى هذا الخلاص ان نصور الظلم والفساد ونحمل عليهما بالكلام وحده ، وعلى حين نخضع شخصياتنا القصصية لما تلقى من الظلم والفساد ... فلتكن شخصياتنا اذا شخصيات قوية ثائرة ولتكن فى ثورتها اشبه بالحياة لا تغرق فى المثالية اذا لم يكن هناك موضع لها ، ولا تخضع للقيم اذا كانت تحس ببلى تلك القيم وبأنها تفسد عليها حياتها وحياة الاخرين» (٢) .

كذلك نجد الدكتور عبد القادر القط فى نقده «البداية ونهاية» لنجيب محفوظ يحث الكتاب ويبارك جهودهم واقبالهم على تصوير الطبقات

---

(١) السابق ص ١١١ .
(٢) السابق ص ٤٣ .

المضطهدة ويرى أن ذلك هو واجب الكتاب ومسئوليتهم فى سبيل التغيير ويرى ان رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» وهى تصور كفاح أم مات عنها زوجها تحاول ان تربى أطفالها تربية صالحة وترتفع بهم من هوة الفقر ... وقد زاد من اقبال الكتاب على تصوير هذه الشخصيات ماجد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقى. أحس الكتاب معه ان عليهم واجبا نحو الطبقات المضطهدة الفقيرة فراحوا يختارون نماذجهم من بين أفرادها ليصوروا مبلغ بؤسها وحرمانها واثر الظلم والفقر فى نفسيانها ، ولا شك أن هذه غاية نبيلة اذا استطاع المؤلف ان يسلك السبيل الصحيحة لتحقيقها فى عمل فنى ناجح» (١)

بل انه يتقدم خطوة اخرى حين يرى ضرورة البحث عن منهجية التزامية من الكتاب تجاه كتبهم فيقول : «والقصاص حين يصور الحياة يستطيع ان يختار نماذج من بين الايجابيين أو السلبيين أو منهما معا ، ولكنه بعد ذلك مطالب ان يضع هذه النماذج جميعا تحت ضوء خاص يخلق دلالات جديدة ويبث فيها معانى طريفة تجعل من قصته حافزا الى الحياة ومنبها الى ما بها من خير وشر بحيث يخلق فى نفوس قارئيه وعيا قويا بمجتمعهم ومشكلاته ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من احاسيس ، — وهكذا يكون الفن — الى جانب المتعة الجمالية — دافعا الى التطور باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة ، ومن اليسير على القصاص ان يصور النماذج الايجابية لتجتمع فيها كل هذه الصفات والمعانى اذ انها بطبيعتها قادرة على ذلك مستجيبة لما يبثه الفنان فيها من حياة واحياء ، أما تصوير الشخصيات السلبية فأمره صعب واشق من هذا بل هو مزلق خطير قد يفضى بالقصة الى ان تكون باعثة للسخط على الحياة ، مثبطة لهمم قارئيها تلقى فى نفوسهم من الايحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة ... وهكذا تفشل مثل هذه القصص من الناحيتين الاجتماعية والفنية معا» (٢)

---

(١) السابق ص ٩ .

(٢) السابق ص ٦

وفى نفس المنحنى النقدى ينقد سلامة موسى «اهل الكهف» متهما الحكيم كذلك بعدم الايجابية وأن هذا العمل الادبى — فى رأيه — لا يخدم المجتمع ولا يخدم الحياة فيقول : «فى هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم ايجابيا : فان رجاله لم يحلوا مشكلاتهم الا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت اى ذلك الحل السلبى الذى يلجأ اليه العجزة الذين لا يفكرون .

ثم هو آثر لهم الموت على الحياة ، وكأنه قد صار داعية انتحار بدلا من أن يكون داعية حياة ، والنقد السليم للادب هو النقد الاجتماعى اى أن النقد يسأل : ماهى قيمة هذا العمل الادبى فى المجتمع ؟ هل هو يحض على الحياة والصحة والخير أم يحض على الانتحار والمرض والشر ؟ فهل دعا توفيق الحكيم فى هذه المسرحية الى الحياة ؟ الجواب لا .. انه دعا الى الموت» (١)

كذلك نجد الدكتور (مندور) يبارك مآخذ (يحيى حقى) أيضا على مسرحية «أهل الكهف» فى حديث كان قد نشره يحيى حقى بمجلة «الحديث» الحلبية سنة ١٩٣٤ فيقول : «ونراه (يقصد يحيى حقى) مثلا يأخذ على توفيق الحكيم نزعته التصوفية فى أهل الكهف : «هل لنزعات التصوف محل فى مصر ؟ انها فى ميدان قتال مادى يستلزم منها أقصى الجهاد ، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامى بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم فى الطين .

فقصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لانها تزيح أبصارهم عن هذه الحقائق فليس كل القراء فى ثقافة المؤلف ، والنظرة السطحية للتصوف اما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسئولية . واما خلقت أنانية فظيعة تقطع صلتها بمن حولها على حين انه لا خلاص بمصر الا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص اقصى ما لديه دون نظر الى منفعته المباشرة ويعلق الدكتور مندور قائلا : «نتبين الى اى حد يعتبر يحيى حقى الجمالى المنهج رائدا من رواد النقد الايدولوجى الذى اندفع اليه

(١) الادب للشعب ص ١٣٥

شباب النقاد ، وبعد ثورتنا الاخيرة : وما احسب التصوف الذى يأخذه يحيى حقى مع توفيق الحكيم فى «أهل الكهف» الا مرادفا لما يسميه نقادنا الجدد بالسلبية والهروب» (١)

ولعله من المناسب ان نذكر راى الدكتور طه حسين فى اهل الكهف ، وشهر زاد حتى نتبين البعد بين المنهجين النقديين يقول طه حسين «اما قصة اهل الكهف فحادثة ذو خطر لا اقول فى الادب العربى العصرى وحده . بل أقول فى الادب العربى كله ... ويمكن ان يقال انها أغنت الادب العربى ، واضافت ثروة لم تكن له ، ويمكن ان يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربى ، واتاحت له ان يثبت للاداب الاجنبية الحديثة» (٢)

ويقول عن شهر زاد : «فأعترف بأنها كقصة اهل الكهف فن جديد من الانتاج فى أدبنا الحديث لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى قريب منه ، ولست أذعم انها المثل الاعلى فى القصص التمثيلى ... ولكنى ازعم أنها أثر فنى متقن ممتع دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء ، وبالبقاء الطويل» (٣)

كذلك يقول عن براكسا : «والاستاذ (يقصد الحكيم) قد يحمد النظام الدكتاتورى بشرط أن تتحقق فى ظله الحرية والعدالة وليس الى ذلك من سبيل لان الحرية والعدالة تناقضان النظام الذى يقوم على سلطان الفرد وتحكمه واذا فالاستاذ يسخر من هذا النظام كما يسخر من ذلك ، واكبر الظن انه يؤثر الفراغ لفنه والخير ان يفرغ لهذا الفن» (٤)

واذا نظرنا الى المضمون الفكرى فى «براكسا» نجد انه لا يمكن

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٢٤ ، وانظر نفس الحديث فى فجر القصة المصرية ليحيى حقى سلسلة المكتبة الثقافية ص ١٣١ .

(٢) فصول فى الادب والنقد مطبعة المعارف ١٩٤٥ ص ٩٢

(٣) السابق ص ١٢٣

(٤) السابق ص ١٤٢

اصلاح الحكم الا بسيطره قوية لفرد قوى حين تفسد النظم الديمقراطية ويقول عنها مندور كذلك : «ومن الواجب أن نلاحظ أن الرأى قديم سبق أن عبر عنه توفيق الحكيم نفسه فى قصته الكبرى «عودة الروح» حيث يرى ان الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة ليأتى بالمعجزات فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الاحزاب بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام فى بلادنا» (١)

كذلك فهو يحيى «الحكيم» فى اتجاهه الاخير نحو المسرح الهادف فيقول : «وعلى اية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل ونحمده له وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه من قدرته على التكيف فرأيناه يردد فى ادبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ويؤيد تلك المفاهيم بل ويتوجه نحوها وأثمر هذا الاتجاه الجديد ثمراته الناجحة فى مسرحيات «الايدى الناعمة» و «الصفقة» و «أشواك السلام» التى نعتبرها من خير ان لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الانسانى الصاعد الذى يواكب ركب الانسانية المتطور دائما الى الامام» (٢)

ويرى «مندور» ان «الحكيم» بعد ثورة ٢٣ يوليو بدأ فى مسرحياته يصدر عن فلسفة اجتماعية محددة وهى فى رأيه الفلسفة الاشتراكية ويضرب مثلا لذلك «بالايدى الناعمة» و «الصفقة» لكنه يتهم الحكيم بأنه لم يكن رائدا لهذه الفلسفة وانما هو مجرد تابع ويصف أدبه الصادر عن ذلك بأنه «أدب الصدى» لا ادب القيادة ويرى كذلك وهو يؤكد دعوته أن مسرحيته «عودة الروح» التى يسجل فيها كفاح الشعب المصرى بعد ثورة ١٩ انما كانت صدى شعبيا لتلك الثورة ويقول «وأياما يكون الأمر فنحن نعتقد ان مسرحيتى «الايدى الناعمة» و «الصفقة» هما خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات اجتماعية وذلك لان «الايدى الناعمة» توضح

---

(١) مسرح الحكيم نهضة مصر — ط ٢ ص ٩٣
(٢) الوان دار المعارف ص ٣٠

معنى كبيرا من معــانى ثورتنــا الاشتراكية الاخيرة ... وأما مسرحيــة «الصفقة» فتصور الحالة التى كانت سائدة فى الريف قبل الثورة»(١) .

كذلك هو يبـــارك المسرح الملتزم لدى نجيب سرور فى مسرحيــة «ياسين وبهية» ويرى انه قد طورها «الى قصـة هادفة مؤثرة رغم أنهــا لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصـيدة شعرية ثورية طويلة ... حققت هـدفها فى اثارة مشــاعرنا ضـد الظلم والظالمين من البشــوات الاقطاعيين فى العهد البائد» (٢)

ويقارن بينها كذلك وبين مسرحية الحكيم «شمس النهار» فيرى أنها جسدت قيمة ايجابية وهى قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودهــا الفقــرى ..

ويقول ...، «وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيتين وانا أرجو من ادبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد الى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الاصيل» (٣)

ويقول «العالم» عن أهل الكهف «أن مسرحية أهل الكهف مأســـاة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل ، مصر التى ترى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج ، مصر التى ترى الزمن ثقلا وقيدا لا تيارا دافقا خلاقا وعملية نامية ... ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعى الذى وان عكس جـانبا من الحيـــاة المصرية .الا انه لا يشارك فى حركتها الصـاعدة بل يقبع عنـد علاتها وقواها الخـائرة المهزومة ... حقا ان اهل الكهف قصة عصرية تعكس فهما عصريا للزمن يرتبط بأشد الصـور نكوصا ورجعية وتعسفا ويتفق مع مشـاعر الهروب والهزيمة ، ويؤكد فلسفة التخـاذل والهروب ويحـارب العقل والبصيرة

---

(١) مسرح الحكيم ــ دار نهضة مصر ط ٢ ص ٣١
(٢) الســـابق ص ١٧٧
(٣) الســـابق ص ١٧٨

ويدافع عن الغيب واللامعقول ... انه لا يجعل من الزمن وقودا نغذى به معركة الحياة ضد اعداء الحياة بل يتخذه كهفا عدميا مظلما»(١) .

ويقول عن عودة الروح ان «عودة الروح» لم تشترك اشتراكا فعليا فى ثورة ١٩ ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل ثنوننا القومى»

ويقول عن «بجماليون» «وبجماليون ثار على الحياة العاملة المنتجة ، وفضل عليها الخطوط الجامدة للتمثال ، وبهذا عبر عن مرحلة جديدة من حياة توفيق الحكيم فى مواجهة تاريخنا القومى والوجوديون فى مصر لا يقولون صراحة نحن خونة ، نحن لا نؤمن بالقومية المصرية ، لان القومية تجريد ولا نكافح المستعمر لاننا احرار أن نفعل أو لا نفعل ، والامر لدينا سواء ؛ ولكنهم بدعوتهم الى الفردية المطلقة والحرية المطلقة انما يتخذون موقفا نكوصيا من الاستعمار»(٢) .

ونلاحظ تحامل الكاتب واتهام الحكيم بالانعزالية بناء على وجود معتقد مذهبى يطبق عليه العمل الفنى بالرغم مما سبق ذكره من ان الحكيم يقرر صراحة انه لم يخرج عن دائرة الالتزام الذى يختاره بفرديته الا ان هذا الالتزام قد تغيب دلالته تحت دائرة الذهنية .

واذا كانت المسرحيات السابقة تعرضت للنقدات السابقة تحت ميزان فلسفة الالتزام فان مسرحية «عودة الروح» لمسارها على حسب المنهج الالتزامى ترضى النظرة النقدية التى تضع فى حسبانها الخط الالتزامى .

فنجد الدكتور على الراعى يقول عنها «لعل مما يجعل «عودة الروح» عملا باقيا حتى الان وما يمهد لها سبيل البقاء فى المستقبل هو انها تسجل المجتمع المصرى فى حالة حركة شاملة الى الامام . فأهل المدن ، وأهل

---

(١) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٧٥ ص ٨٧

(٢) السابق ص ٢٣

القرى فى «عودة الروح» فى حالة تأهب ثورى ، وينتهى بانفجار عنيف ، وابطال الرواية كلهم يسعون الى تحسين احوالهم وكلهم يتطلع الى ان يحدد لنفسه مستقبلا جديرا بآماله ومواهبه .

تعتبر «عودة الروح» عملا تقدميا فى مضمونه واتجاهه العام رغم نظرته الصدفية للاحداث ورغم اسقاطه لاهمية العمل المادى للتحضير للثورات وتفجيرها ورغم نظرته البطولية الفردية للتاريخ تلك النظرة التى تجعل مقدرات الامم رهنا بظهور البطل الفرد بدلا من أن ترى فى ظهور القائد والزعيم . تعبيرا عن ثورة الامة وليس سببا من أسباب قيامها» (١)

كذلك يفعل الناقد حين يتعرض لقصة «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل فيضع فى اعتباره الاول الهدف الالتزامى ويجعل نقده يدور فى مؤاخذة السلبية والذبذبة فى النظرة لمشكلات المجتمع فيقول : «ففى تعليق رواية الحوادث على مصير «حسن» الذاهب الى الجندية ينادى «هيكل» بمالا يخطر قط على بال بطله : ينادى بتكتل العمال وتعاونهم لدفع «بلوى المجموع والاخذ بالثأر من حكام الجمعية الغاشمين» ويؤكد ان «حسن» ليس له الا ان يبقى ساكتا حتى يأتى اليوم الذى لا تضيع فيه كلمته من غير ان يسمعها أحد ، بل تكون حين ينطقها ذات رنين يقرع آذان المتحكمين فى رزقه ورزق امثاله ، والقابضين على حريتهم جميعا يقرعها فتفزع لقرعه وتتجه نحو الصوت فتفهم ما يريد وتجيبه الى ما يطلب» .

هذه النظرة العلمية الواقعية لمشاكل الفقراء والمهضومى الحقوق هى بالضبط ما ينقص «حامد» ، وغيابها عنه هو الذى يدفع به الى كل هذا التذبذب والتناقض والاندحار — ان نظرة «حامد» لمشاكل المجتمع تضع الرحمة محل العدل وتنادى بتعايش الاستغلال وضحاياه . .

ان «حامد» يبغى تحرير المجتمع عن طريق الكلم الطيب والمسح على رؤس الفقراء والإعتراف بالمنبوذين على نحو ما كان يفعل غاندى ، وان كان

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٠٨—١١٧

هـــذا الاخير يمتاز .بأن اعترافه بالمنبوذين قد كتلهم وراءه فى حركة وطنية عارمـــــة» (١)

كذلك يضع النقد المعاصر فى حسبانه عند تقييم القصة التزامها نحو المجتمع واهتمامها بغرس النزعة التفاؤلية فيلور الدكتور «رشاد رشدى» اتجاهاته النقدية نحو القصة وما حدث فيها من تطور فى اطــار المجتمع من اهتمام بالاحداث الوطنية وامتداد هذا الاهتمام خارج حدود الوطن وعدم اقتصارها على أفراد الطبقة الغنية بل اصبح للرجل العــادى مكانا فيها مع استخدامها للحظات العادية وعدم اقتصــارها على الاحــداث الكبرى ثم ظهور قيم جديدة من اهمها تمجيد العمل والتضحية من اجل الوطن والتفاؤل بالمستقبل»(٢)

كذلك نجد الدكتور طه حسين يضع فى تقييمــه للقيمـــة الفنية لعمل «نجيب محفوظ» فى «زقاق المدق» حــرص نجيب على الالتزام الاجتماعى فيقـــــول :

«... واما القيمة الثانية الخطيرة لهذا السفر الضخم «زقاق المدق» فهى أنه بحث اجتماعى متمكن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات يصورونها تصــويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ، وما اكثر ما خطر لى وانا اقرأ هذا الكتاب انه لم يوجه الى الكثرة من القراء وحدهم .ليجدوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصـــة التى تشـــوق وتروق .وانمـــا وجـــه ايضـــا الى البـــاحثين الاجتمـــاعيين الذين يبحثون ليصلحوا»(٣) .

وهو كذلك يتخـــذ نفس المقيــاس النقــدى فى حــديثه عن قصص

---

(١) الســـــابق ص ٣٦

(٢) مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ من مقال عنـــوانه «ادب الثورة فى القصة القصيدة»

(٣) نقد واصلاح ـــ دار العلم ـــ بيروت ص ١١٨

أمين يوسف غراب فيقول : وهو من أبرع الناس فى تصوير البؤس والشقاء والحرمان سواء اكان مصدر هذا الخطأ هو سوء النظام الاجتماعى أم هو الانحراف عن جادة الفضيلة وطريق الخلق التذيم» (١)

وهو يتحدث عن الادب فى عصرنا فيقول : «عكف الادباء على الشعب فجعلوا يدرسونه ويتعمقون درسه ويعرضون نتائج هذا الدرس ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الاثار .. وهـــذا كله قد رفع الادب الى الصدق ، والدقة ، وجعله انسانيا لا فرديا ووضعه حيث وضعت الآداب الحيـــة الكبرى نفسها بحكم التطور الذى دفعتها اليه ظروف الحيـــاة الحـــديثة» (٢)

بل ان النقاد يقومون آثار الدكتور طه حسين كذلك على حسب هـــذا المعيار الالتزامى فدعاء الكروان يعلق عليها الدكتور الراعى قائلا : «ومؤلف «دعاء الكروان» يفصح منذ البداية عن الهدف التعليمى لروايته حين يجعل «آمنة» تستأذن الكروان فى سرد قصتها على الناس لعلهم يتعظون بمـــا جاء فيها ، ويكفون عن سفك الدماء ويتجنبون شر القتل بدعوى الدفاع عن العرض ، وهو يبين عن نفس هـــذا الهـــدف حين يشجب تصرفـــات بعض شخصياته شجبا صريحا ، فيصف حياة «زنوبة» مع زوجها بأنها عيشـــة يقرها القانون وتنكرها الاخـــلاق والدين ويمقتها اهل المدينـــة اشد المقت «فليست دعاء الكروان اذاً رواية تسعى لمجـــرد التعبير الفنى عن حيـــاة الناس دون النظر الى ما ينفعهم أو يضرهم عن هذا التعبير بل هى عمل فنى يريد ـــ الى جوار المتعة ـــ أن يفيد وهو لهذا يأخذ نفسه بكثير من القيود ، ويتحلل أيضا من كثير غيرها ... بهذا هدف الكاتب من سرد قصته تمتع وتنفع الناس وتجنبهم مواطن الزلل (٣)

---

(١) الســـــابق ص ١١٨

(٢) الوان ـــ دار المعارف ص ٣٠

(٣) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٤٢

وتستمر الدعوة النقدية المطالبة بمساعدة الفن فى علاج صدوع المجتمع الحديث والتى تسهم فى تذليل ما يواجه الانسان الحضارى من صعاب يساعد الفن فى حلها .

«لقد بدأ عصر الحكاية الناسجة حول العقد الانسانية المزمنة كل ما يستهدف تقديم الحلول العلاجية لانسان اليوم وهو يواجه صعابه الحضارية وهو يجاهد عقده النفسية الجاثمة ، وهو يسبح فى فيض لا نهائى من الخوف والتمرد والقلق ، ومشاكل اخرى اكتنفت وجوده يقاومها مجردا الا من طاقته الفكرية الخلاقة التى تبحث فى الاولويات لتضع على هديها النتائج ... وبذلك تسهم القصة مع بقية عناصر الفكر المبدع فى ترميم صدوع المجتمع الحديث ورأبها ، وفى ترويض مشاكله البشرية وهكذا تكون القصة مصلحا شامخا يطل فى طريق البشرية» (١)

كذلك نجد أن النقد المواكب لفلسفة الالتزام يحذر أن يكون التزام الكاتب مسبقا بأحكام مذهبية أو خضوعا لنظرية ماركسية ، وذلك خوفا من السقوط فى الشرك ، شرك الدعاية ، وشرك التهريج السياسى باسم الفن .

لذلك نجد يوسف الشارونى فى تقييمه لفنية نجيب محفوظ يقول ان «نجيب محفوظ» لا يقصد قصدا واعيا الى بث فلسفة معينة فيما يكتبه على النحو الذى يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم ، بل انه يتعمد ذلك لانه يخشى أن تطغى الفلسفة على الاحداث فتوجهها توجيها مزيفا ، ولهذا لا يتبع الا احساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى والارتفاع بهذه المشاكل الى المستوى الانسانى ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده واخلاصة لنفسه ، .والمعروف ان هناك رأيين فى النقد الفنى احدهما يرى ان وجود فلسفة معينة يعى بها المؤلف ويهدف الى تحقيقها خلال عمله من شأنه ان يرتفع بالمستوى الفكرى للعمل الفنى بينما يرى الرأى الآخر ان العمل الفنى هو تعبير عن

---

(١) مجلة الاداب سبتمبر ١٩٦٤ من مقال بقلم كاظم الوائلى

انفعالات الانســـان فى مختلف صــورها خلال المجتمع والتاريخ وهــذا التعبير لا يخضع ولا يجب ان يخضع لفلسفة معينـــة ســـــابقة فى ذهن الكاتب والا فان مستواه الفنى معــرض للإنخفاض حيث قد يصبح اقرب الى الدعاية .

ولعل هذه صورة من صور مشكلة الادب الهادف ، وان كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى فى عمله الفنى ، ولهذا فان لم يعلن الكاتب عن فلسفته التى بثها خلال عمله الفني فان مهمة النقد ان تكشف وأن تستخلص هذه الفلسفة ، وهذه هى احدى مهام النقـــد الرئيسية التى طبقت على الاعمال الفنيـــة فى مختلف العصور ، فســـاعدتنا على تفهم «اوديب» و«دون كيشوت» و«فاوست» و «هاملت» و » الارض الخراب» .

وقد أوضحت هـــذه المهمة أن الرســـالة التى يريد ان يبلغها الكاتب للناس هى التى تفرق بين عملين ناجحين من النـــاحية التكنيكية هى التى تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر» (١)

وفى نفس المسار النتدى لا يكتفى النقد بتوجه الفن نحو الالتزام عن طريق القصة او المسرح بل وكذلك الشعر كما سبق ايضا .

فمهما يكن موضوع التجربة الشعرية تاريخيا كان او اسطوريا او واقعيا فالفنان مطالب باتخاذ موقف من الحياة ومن الانســـان ، وان يكون ملتزما بايجابية مخصبة للحياة .

وهو يوجه بقيامه باختيار التزامى يتبلور من داخله اتجـــاهه الفكرى ما يشف من بين جوهر المضمون داخل اطار التجربة حيث يتركز فى بؤرتها اتجاهه الفكرى .

---

(١) دراسات فى الادب العربى المعاصر ــ المؤسسة المصرية للتاليف ص ٦٥ .

«وبتقييمنا لنظرة الشاعر وموقفه من الحياة والانسان نجد مضمون التزامه وطبيعته ، واذا كان من البديهى ان الشعراء الذين يعبرون بأشعارهم عن معتقد معاد للحياة باسم العبث او اللامعقول أو الكارثة ، انما يقفون موقفا معاديا للالتزام لان وجهة نظرهم لا تتضمن أى عناصر ايجابية مخصبة للحياة ، فانه من البديهى ايضا ان الشعراء الذين يقفون بجانب الانسان فى قضايا تحرره القومى والسياسى وفى محاولة لتخطى اغترابه أمام عالم تفوق فيه التطور المادى على وعى الانسان فهؤلاء هم الملتزمون ؛ وهم الذين يمثلون التيار الثورى فى شعرنا العربى الحديث» .

مثله فى الدعوة الى التزامية للعمل الشعرى مايقدمه الدكتور عبدالقادر القط لديوان الفيتورى «من آغانى أفريقيا» قائلا : «ومن أبرز سمات الشعر فى تلك المرحلة اتجاهه الى الواقعية التى تتمثل غالبا فى خروج الشاعر من توقعته الذاتية الى أجواء رحيبة من المجتمع والحياة تتجاوب مع ما فيها من تجارب ومشكلات ... وديوان الفيتورى من هذا اللون الحديث من الشعر الذى يدافع عن قضية يؤمن بها الشاعر ويتجاهل فى سبيلها معظم انطباعاته الذاتية وقضية الفيتورى هى قضية الزنوج فى افريقية» (١)

كذلك يقول الدكتور عز الدين اسماعيل محددا مسار الشعر فى المجتمع ومقارنا بينه وبين الشعر فى المجتمعات القديمة .

فيرى ان الشاعر الجديد يرتبط «بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذى يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف ، وانما هو يعيش تلك الاحداث ، وهو يصاحب تلك القضايا ، وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والمشاعر ، وليس امتدادا وراءها ، أما الشعر الجديد فمحاولته لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها» (١)

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر ص ١٧١ .
(١) الشعر العربى المعاصر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ١٣

كذلك يرى ايليا حاوى وهو يعرض لمفهوم القصيدة الحديثة فيؤكد انها اصبحت تقوم بمعالجة قضية من القضايا «وترى رأيا فى الوجود موحدة ذات الشاعر من عقل وعاطفة وخيال بالغة من عمق الثقافة ما تزيل به حدود الزمن ، حتى اذا تطلق الشاعر فانما هو ينطق بمعاناة الانسان لنفسه منذ أن شرع يتأملها فى ضباب الاسطورة الى ان سيطر العقل وايقظ الانسان من الهاوية الفاغرة فم الحيرة حول الوجود»(١)

ولعله من المناسب هنا الاشارة كذلك الى توصيات مؤتمر الادباء العرب فى دورته الخامسة فى بغداد والذى كان من توصياته «ان يوجه الادباء عنايتهم الى القاعدة الشعبية وتعميق اغوارها من الناحية الفكرية لايقاظ الوعى العربى على أوسع نطاق حتى يواجه الشعب العربى مشكلاته بفهم وصدق وتأكيد الكيان العربى الاشتراكى «الوحدوى» الجديد ... ان يواصل الادباء تاييدهم لحركات التحرر فى جميع اجزاء الوطن العربى ... ان يولى الادباء عنايتهم بحركات التحرر خارج الوطن العربى . وبخاصة فى افريقيا باعتبار أن قضية الحرية فى العالم كل لا يتجزأ ... يرى المؤتمر ان الادباء والمفكرين العرب هم طليعة القوى الثورية التى تعمل على تطوير مجتمعنا العربى فى شتى نواحى حياته ؛ ومن ثم كان من الطبيعى أن يجىء انتاجهم الادبى والفكرى وثيق الصلة بالواقع لكى يتاح لهم أن يغيروه ويطوروه بما يستجيب لامانى الشعب العربى فى وطنه الكبير» (٢)

رفض الالتزام

على الجانب المقابل نجد الرافضين لفلسفة الالتزام والداعين الى حرية الفنان المطلقة فى ادائه وفى تجربته على اعتبار أنه مهما يكن من ذاتية الموضوعات التى يطرقها الاديب ، فهى بلا شك تلمس جانبا من جوانب الانسان والمجتمع .

---

(١) مجلة الاداب ابريل ١٩٦١

(٢) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ د. زكى نجيب محمود

وقد سبقت الاشـــارة الى رأى الدكتور طه حسين فى ثنايا الصفحات السـابقة حيث رأيناه برفض الالتزام ويدعو الى الحـرية المطلقة للاديب ، ونستطيع ان نضيف الى رأيه السـابق لهجته العنيفة القاسية وهو يرد على دعوى التزامية الادب ، والى أن الادب للحياة فى كتابه «خصام ونقد» حيث يقول : «وأول ما ينبغى أن تكفله الجماعـة المتحضرة للاديب هو الحـرية وأريد الحـرية الحرة التى يأمن معها الفوائل ولا يتعرض معها لشر أو كيد او هوان ، فالاديب الحق حر بطبعة لا ينتظر أن تهدى اليه الحرية من أحد ... وهـذه الحـرية التى يجب أن تـكفل للاديب والذين يعملون بعقولهم لا تطلب من الحكومات وحدها ، وانما تطلب الى الحـكومات والى الشعوب أيضا» (١)

بل ان الدكتور يزداد عنفه وضيقه من شعار الادب للحياة ويرى ان هذه عبارة «نابية» ويؤكد رفضه لها «والذين يقولون ويكتبون هذه العبارة النابية — الادب فى سبيل الحيـــاة — لا يحققون نتائج ما يقولون ويكتبون كما أنهم لا يحققون معناه ... كلام يقـال ولا يحصل شيئا وأكبر الظن بل الحق الذى ليس فيه شك هو ان اصحاب الادب فى سبيل الحياة اذا سألتهم عن هذه الحياة التى يريدونها لم تجد عندهم جوابا مقنعا» (١)

بل انه يجـرد الاديب من أية مسئولية مهما تكن وجهتها أو غايتهـا فيقول : وأنا بعد ذلك لا أرى لاحد كائنا من يكون فردا أو جماعة ان يكلف الاديب ان يوجه ادبه هذه الوجهة أو تلك وانما الاديب حر أن يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء احرار يقرأون ان شاءوا ويعرضون ان أحبوا ويسخطون ان أثار فيهم الادب سخطا ويرضـون ان أثار فيهم الادب رضى وليس من الادب وبينهم الا هـذا . ليس لهم على الاديب حق أن يكتب لهم.

---

(١) خصام ونقد ط ٤ دار العلم للملايين
(٢) السـابق ص ١١٧ .

ما يشاءون ، وليس للاديب عليهم حق ان يرضـوا على كل ما يكتب» (١)

الا اننا نجد رأيا يقول : «لا نرى ان تقتصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشاكل والمسائل الاجتماعية فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التى يراهـا . نفسية كانت أم طبيعة أم انسـانية ولا سبيل اذا لحصر موضوعات التجربة الشعرية على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الانسانية والاجتماعية أمر متعذر..

فغالبا ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات انسانية واجتماعية بالغة المدى .

ثم ان من المسلم به أن كل التجـارب الادبيـة ذات دلالات اجتماعية(٢)

ولعل الخوف من سقوط الفن فى مصيدة التحكم والسيطرة من الهيئة السياسية فى الدولة واستغلاله فى الدعاية أو الهبوط الى مستوى تملق القارىء وتحول الفن الى انتـاج ضحل كاذب ليردد الشعارات والاكليشات التى تزدحم بها سوق الدعاية السياسية .

لعل ذلك هو مايدعو الى رفض الالتزام ولو كان التزاما فيما ترتضيه المثل العليا أو الفضيلة أو الخلق .

لعل ذلك ما يدفع «روز الغريب» الى القول : «وكل فن يسـتهدف الدعاية سـاقط منبوذ والدعاية الى الفضيلة بواسطة الفن منبوذ كالدعاية للتهتك والاباحية والقبح . حسيا كان أم خلقيـا ـ يستحيل بواسطة الفن الى جمال فيكون مصدر سرور وتطهير كما قال ارسطو وبعده «لا لو» وغيره والفكرة السامية لا قيمة لها ـ فنيا ـ مالم تعرض فى قالب فنى ولا يرفع قيمة الشعر معنى يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفا كما فى قول المعرى :

---

(١) السـابق ص ١٢٥

(٢) د. محمد غنيمى هلال ـ النقد الادبى الحديث ص ٤٥

فلا هطلت على ولا بـــأرضى
سحائب ليس تنتظم البلادا

وخير منه قول أبى فراس ، وفيه طرافة المعنى والقالب مع انه ينطق بالاثرة وحب الذات :

معللتى بالوعـــد والموت دونـــه
اذا مت ظمـآن فلا نزل القطـــر (١)

ونستطيع ملاحظة مبـــالغة النـــاقدة فى رايها فنحن لا تطلب اهتماما بالمضمون واهمالا للقالب الفنى المصوغ فيه ذلك المضمون ، وضعف القالب الشعرى لدى ابى العلاء فى هذا البيت لا يمكن اتخاذه سندا أو تكأة للقول بأن المعانى الانسانية أو الافكار النبيلة يكون قالبها الفنى واهنا .

وما رأى الناقدة فى أن هذا المعنى الانسانى الذى تستشهد به لابى العلاء ينقضه فى نفس القصيدة فيقول :

وقـــد اثبت رجـــلى فى ركاب
جعلت من الزمـــاع له بـــدادا

اذا أوطـــأتها قدمى ســـهيل
فلا سقيت خناصرة المهـــادا (٢)

وان كنا نلاحظ ان حيوية الفنان التى تدعو اليها الناقـــدة حتى فى تصويره للخير والفضيلة هـــذه الحيـــوية التى نراها غير ممكنة لان عرض وجهة النظر واختيار موضوع محدد وتسليط اضواء معينة نحو زاوية خاصة فى الاسلوب كل ذلك يعنى اختيارا وميلا الى ناحية من نواحى الحياة ، ومع ذلك نجد الدكتور زكى نجيب محمود يقول : «فالاديب الحق يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرذيلة فى أنفسنا ... الادب الرفيع محـــايد يلقى

---

(١) النقد الجمالى ص ٧٠

(٢) شروح سقط الزنـــد ج ٢ ط دار الـــكتب ص ٥٧٠ ، ص ٥٧٢ شرح التنوير على سقط الزند ج١٠ ص ٢٢٣

الضوء على جوانب الخير والشر معـــا ، يصور العبقـــرى والابله ، على السواء ، فهو كالشمس تشرق على الاشياء بغير تمييز .

وخذ مسرحية من مسرحيات شكسبير ... نجد حشدا من الاشخاص مختلفى النزعة فلا تدرى ايهم يلقى القبول عند الشـــاعر وايهم يثير فيه السخط .

ان شكسبير لا ينصر احدا على احد فى وجهة نظره ولا ينتهى الى حكم يقول فيه هذا أصاب وذلك اخطأ لانه لم يكتب ليدعوا الى شىء وانمـــا كتب ليكون شاعرا أى ليرتاد ويستكشف ويسجل فى حياد ما هو كائن»

انه لا ينادى بما ينبغى ان يكون ولا يحاول اغراء القارىء بقول هذا دون ذاك من ضروب العقل الانسانى ، اذ يكفيه ان يضع امام أبصـــارنا ما قد لاحظه فى نفسه ونتائج تحليلاته للذات الانسانية ، ثم يتركنا احرارا فنتولى تربية أنفسنا على ضوء ماقـــد عرفناه من أسرار النفس البشرية بالطريقة التى نريد» (١)

ونحن نلاحظ فى العبارة الاخيرة ما يوحى بأن للفن عمل غير حياده فان تربية النفس التى تكون عن طريق المعرفة بالنفس البشرية ، عن طيرقها يستطيع الفنان وان ظننا حيديته ، ان يقصد عرضها فى اطار معين أو فى صورة ذات اشعاعات خاصة دون أن يشعرنا بأنه يمسك بأطراف هـــذا الشعاع ويبعثره فى الزوايا المتباينة بطريقته الفنية التى يبغيها .

ومن هنا نجد ان الفنان قد اصبح سواء عن قصد أو عن غير قصـــد متدخلا فى عملية السلوك الانسانى تجاه المواقف المختلفة .

ومع ذلك فلعل الخوف من الالتزام يرجع اساسا الى الشعور بالخوف من عدم القدرة على الايصال للمتلقى اذا وقف الفنان عند حد الشعار أو الدعاية وفقد المبررات الفنية القادرة والمسوغة له وتمنع من الوصـــول الى فنية الشعر .

---

(١) فلسفة وفن ــ مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٦٤

ولعل الخوف من الوقوع فى قبضة الدولة واتخاذ الفنان تكأة لعرض قضاياها ووجهة نظرها هو ما يدعو الدكتور زكى نجيب محمود أيضا الى القول : «اذا ما اطلق الفن على طبيعته يؤدى رسالته الحقة التى تخاطب طبيعة الانسان .. وذلك لا يتحقق بالطبع الا اذا أفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل ادبه تبشيرا بما تريده تلك الدولة ، انما يوجه أدبه الى «الانسان» .

وعندئذ يكون الفن «اجتماعيا» لا بمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون تلك بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الانسانى باعتباره أسرة واحدة (١)

فالكاتب يحرص على اثبات الوظيفة الاجتماعية للإدب ولكنه يرفض أن تكون الوظيفة التزامية أو أن الفن يجب أن يبلغ رسالة أخلاقية أو اجتماعية .

وهو يرفض كذلك الموقف النقدى الذى يحث على اتخاذ موقف التزامى ويرى ان ذلك اساءة للفن والفنان .

ولذلك فهو يقول : «على أن القارىء يسىء الى أشد الاساءة اذا فهم من كلامى أننى أريد للاديب أن يبلغنا رسالة فى الاخلاق ... أو فى أوضاع الحياة الاجتماعية تبليغا صريحا فهذا هو ما يفعله معظم أدبائنا ، وهذا هو ما أنكره عليهم وهو هو بعينه ما سيجعلهم قصار الاجل ونقادنا من ورائهم يشجعونهم على ذلك حثا لهم أن يدوروا مع عجلة الحياة حيث تدور .

والصواب عندى هو أن يعكسوا الاوضاع فيرغموا الحياة ارغاما على أن تنصاع لهم فيكونوا هم الهداة والناس على هديهم ومن خلفهم سائرون ولو بعد حين» (٢)

---

(١) السابق ص ٢٣٤
(٢) السابق ص ٤١٢

وفى نفس الوقت يرى الكاتب ان الحكم على العمل الفنى يجب أن يكون من داخله وليس من خارجه كذلك يتبع المذهب النقدى الذى يرى أن معيار الفن هو الفن نفسه وليس لاى عامل خارجى أن يتدخل فيه فيقول : «نعم نحصر انفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاى عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الاساطير الدينية وغير الدينية أو المبادىء الخلقية او الافكار الفلسفية او المذاهب السياسية — فلا يجوز للناقد أن يسأل عن لوحة مثلا قائلا : ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لانه لا مغزى ولا معنى فى الفنون .

اذن الفن «خلق» لكائن جديد ....، العمل الفنى معياره هو الفن نفسه : فمعيار الشعر هو الشعر ومعيار الموسيقا هو الموسيقا ، ومعيار التصوير هو التصوير ، وهكذا» .

أعنى أن تقاليد كل نوع من انواع الفنون وقواعده الخاصة به هى السند فى احكامنا النقدية» (١)

وحين يعرض الدكتور بدوى طبانه لهذه القضية فانه يؤكد حرصه على تآزر الشكل والمضمون ، وهو يرفض أيضا أن يسخر الفن لخدمة الواقعية على حساب الاسلوب الفنى الذى هو أهم ما يميز الفن عن غيره فيقول : «والمشكلة التى يواجهها البيان فى هذه الايام هى تلك التى يسمونها مشكلة «الادب الهادف» وهو عندهم الادب الذى يحقق حاجة من حاجات المجتمع الانسانى يصف ذلك المجتمع ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدى رسالة لا تتصل بالفن الخالص الذى يرون خطورته فى أنه يسعى الى تحويل الرأى العام عن مشكلاته اليومية الى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الالام التى يكابدها بعض طبقات المجتمع .

---

(١) السابق ص ٢٢٠ .

فللادب والفنون رسالة نحو هذه الطبقات ، وعليه ان يؤدى هذه الرسالة طوعا أو كرها بأية لغة وبأى أسلوب .

فالاسلوب الفنى الممتاز كالاسلوب المبتذل سواء عند بعضهم ، والادب الهادف هو الذى يساير الواقعية فى الفكرة ، كما يساير الواقعية فى العبارة ، واذا يكون فى استطاعة البشر جميعا أن يكونوا أدباء بهذا المعنى الذى يرى جودة «المضمون» هى كل شىء ، واما «الاطار» فليس بشىء وهذا من غير شك بعد عن مفهوم الادب فان الفكرة والصورة فى الفن الادبى متكاملتان ، فالمعنى روح واللفظ هو الذى يحس فيه ذلك المعنى والادب غايته التأثير بواسطة التعبير» (١)

كذلك نجد من الرافضين لربط الفن بعجلة المجتمع «أنور المعداوى» الذى يرى أن هذا الربط يمثل قيودا تحد من حركة الفن . كذلك فانه يرفض ربطه بأية غاية اخلاقية أو نفعية فيقول : «اما تلك الصيحات التى تنطلق من بعض الافواه منادية بربط الفن الى عجلة المجتمع ، او مزجه بأصول علم الاخلاق ، واصحاب المذهب الاول مغرقون فى الخطأ لانهم يتخيلون أن المجتمع هو الحياة حين يتحدثون عن الصلة بين الفن والحياة .

ان مصدر الخطأ هنا هو ان الحياة فى مدلولها اللفظى وواقعها المادى أوسع مدى وأشمل معنى من المجتمع الذى يريدون للفن الا ينشر جناحيه بعيدا عن حماه ، ان المجتمع جزء من الحياة وليس هو كل الحياة» (٢)

ومع ذلك فاننا نجده حين يقوم بدراسة تطبيقية لمسرح أنطون تشيكوف وخاصة فى «بستان الكرز» يرى أن تشيكوف «يقدم الينا النموذج التطبيقى لهذا المسرح الذى نريده ، يقدم الينا حاضر الطبقة

---

(١) البيان العربى — مكتبة الانجلو ١٩٦٢ ص ٢٧٢ .
(٢) نماذج فنية — مكتبة مصر ١٩٥١ ص ١٩

الارستقراطية بكل ما فيه من تفاهة وسطحية ، وانحلال ، وهو يرينا هذا الحاضر من وراء لمسات تهكمية موحية .

ثم يستمر فى القيام بتسلل نقدى لفكرة الربط بين الفن والمجتمع فيقول : «نريد أن نقول عن الكاتب المسرحى على ضوء هذا النموذج التطبيقى فى أعمال تشيكوف انه الكاتب الذى يجب أن يعيش واقع حاضره وماضيه عن طريق الرؤية الفنية اللاقطة ويعيش واقع مستقبله عن طريق الرؤية العقلية المتصورة .

ولا جدال فى أن هذه المطالب لكى تصل الى مرحلة عملية من التحقيق تحتاج من روافد الثقافة وقيم الاخلاق ما يهيىء للكاتب أن يكون صاحب موقف أو صاحب وجهة نظر عقائدية نحو «الاتجاه الفكرى» والخلقى عن مشكلات المجتمع وقضية الانسان .

ولا يكتفى الكاتب بالحديث عن المنحنى العقائدى فى الفن المسرحى عند تشيكوف ، بل يتحدث كذلك عن وجوب اتخاذ موقف من قضايا المجتمع حين يتحدث عن سارتر قائلا : «وما دمنا فى معرض الحديث عن أخلاقية الموقف الفكرى لكاتب المسرح ، فان سارتر على المستوى النموذجى للدراما الحديثة يطالعنا كمسرحى ممتاز ، اننا نذكر له على سبيل المثال موقفه من احتلال النازية لوطنه فى «موتى بلا قبور» وموقفه من اضطهاد الرجل الامريكى الابيض للزنوج فى البغى الفاضلة» (١)

ويقول : «على الفنان لكى يكون واقعيا وملتزما فى الوقت نفسه أن يعيش تجربة عصره وتجربة كل عصر من العصور انما تستمد كيانها الموضوعى من قضية الانسان سواء اكانت فى اطارها الاجتماعى الخاص أم فى اطارها الاجتماعى العام ، ومعنى الواقعية الالتزامية هو أن يكون

---

(١) كلمات فى الادب — المكتبة العصرية — لبنان ١٩٦٦ ص ٧ وما بعدها .

هناك تفاعل فكرى وعاطفى بيننا وبين المشكلات التى تحدد فى مجموعها شكل التجربة بحيث يترتب على هذا التفاعل ان يكون للفنان وجهة نظـر ايجابية فى قضية الانســان الذى يعاصره وان يكون صـاحب موقف من حاجاته ومطالبه» (١)

ومع ذلك نستطيع القول ان الصبغة العامة للناقد هى المحافظة على توازن المضمون مع التكنيك الفنى وتساوقهما بدون طغيان احدهما على الاخـــــر .

وهو يؤكد هذه الصبغة فى تعليقه على اراء الدكتور عبـد القادر القط فى كتابه المشـار اليه سـابقا «فى الادب المصرى» فيقول : «هـذه الصورة النقدية التى رسمها المؤلف لما يجب ان يكون عليه المضمون الفنى والاجتماعى فى القصة ؛ لا تختلف عن الصورة التى نرتضيها ونريدها لمثل هـذا المضمون .

فهو مثلا لم يغفل عن وجوب العناية بالناحية التكنيكية وهى التى عبر عنها بالمتعة الجمالية الى جـانب العناية بالنـاحية الاتجاهية ، ذلك لانه يؤمن معنا بأن التضحية بالاصول الفنية لكتابة القصـة فى سبيل ابراز مضمون قصص ملتزم هى فى الواقع تضحية بهذا المضمون نفســه حين يقف «وحـده» عاجزا عن اتمام عملية حفر عميقة فى كيان مجتمع قابل للتطـــور .

وهو من جهة أخرى لم يقصر نجاح الالتزام القصصى على تصـوير الشخصيات الايجابية الثائرة بطبيعتها على أوضاع اجتماعية معينة ، بل جعل المرجع فى ذلك الى قدرة القصـاص نفســه على الايحاء والتوجيه والاثارة ، بمعنى ان هذا القصاص يستطيع أن يشبع فى أعماق القارىء

---

(١) على محمود طه — طبع وزارة الثقافة بغداد ص ٧٩.

بكل هذه القيم الايجابية ، ولو كان أبطاله من السلبيين ، وحسبه فى ذلك أن يقدمهم فى حالة ضعف وعجز عن الثورة» (١)

وفى نفس الوقت نراه يؤكد أيضا أن الاديب يفتح عيون مجتمعه على مشكلاته التى تصطرع فيه ، وهو يساهم فيها ويتجاوب مع هذا المجتمع ويرى ان هذه العملية لن تتم الا «اذا استطاع الكتاب ان يصب المشكلة فى نفوس قرائه ، وأن يملأ وجودهم الداخلى بكل عنصر من عناصر الاثارة ، وفى رأينا ان نجيب محفوظ قد حقق هذا الهدف الايجابى وهو يدفع حسنين ونفيسه ، الى الانتحار فى «بداية ونهاية» ثم هو يدفع بكمال الى هاوية التردد والحيرة والكفر بالقيم فى بعض المواقف فى «قصر الشوق» و «السكرية» (٢)

وأما توفيق الحكيم فيرى ان الالتزام فى الادب والفن مسألة قديمة ، بل ربما ان الاصل فيهما انهما ولدا مقيدين وهو يؤكد أن أن الفنان فى المجتمع البدائى كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير قبيلته .

ويؤكد كذلك أن هذا الفنان لم ينصرف الى التعبير عن عواطفه الفردية وأفكاره الشخصية الا حين تطور المجتمع نحو التعقد «على ان المجتمع البدائى كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير والادب والفن اذا ظهرت فيه فكرة من الافكار أو عقيدة من العقائد ذات اثر فى نفوس الناس»

كذلك فانه يرى أن ظاهرة الالتزام فى العصر الحديث نجدها بين الشعوب التى تخضع لفكر اجتماعى معين تفرضه الدولة فقط ولعله فيما يبدو يقصد الواقعية الاشتراكية وتطبيقها فى الدولة التي تدين بهذه الفلسفة فيقول : «فحيثما وجدنا اليوم شعوبا تدين كلها بدين اجتماعى جديد فى كنف سلطان الدولة القاهر نجد الفكر فيها ملتزما بخدمة الدولة والدين ، وترى من النادر أن يتجه فيها مفكر أو أديب أو فنان الى خدمة فكرة خاصة تعارض المذهب العام الذى اعتنقه الشعب والدولة» (٢)

---

(١) السابق ص ٨٦ .
(٢) فن الادب ــ مكتبة الاداب ص ٣٠٩

وهو يرى ان الالتزام فى البلاد الديمقراطية تقوم فلسفته على انه التزام شخصى يدعو اليه أشخاص ذو فلسفات تابعة من وجدانهم ويضرب لذلك بمثال سارتر .

فسارتر كما نعلم كان ملتزما بنـاء على مكونات ذاتيـة ناشئة من تجربة الحرب التى عانت منها فرنســا ، والتى اثرت كذلك فى وجـدان الشعب الفرنسى ، وما عاناه كذلك سارتر بين الاسلاك الشائكة فى الاسر مما كان يدفعه الى التساؤل عن معنى الحرية الحقيقى .

ويرى الحكيم ان اعطاء الحرية للاديب شرط اســاسى لوجود الادب والا فان هذا الاديب تكون قد ذهبت منـه صفة الاديب لانه لا فن بدون حــــرية .

«ان الاديب يجب أن يكون حرا لان الاديب اذا باع رأيه أو قيـد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الاديب ، فالحـرية هى نبع الفن ، وبغير الحرية لا يكون ادب ولا فن ... انما التزام الاديب أو الفنـــان شىء ينبع حرا من أعماق نفسه ، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة فى الوجود» (١)

كذلك فهو يرى ان الالتزام المثمر — اذا كان لابد من التزام — انمــا هو النابع من طبيعة الفنان وبناء على هـذه المقدمة فهو يرى ان انتاجه شخصيا كان ملتزما .

وهو يعلل لذلك بأنه راجع الى رواسب من الماضى أو من التاريخ أو الى طبيعته الخاصة ، وهو يرفض فى نفس الوقت فكرة الفن للفن .

بل انه يصرح بأنه اتخذ من الاسلوب خادما لاهـداف اخرى تجـاوز حـد الامتاع ويضرب مثلا لذلك بـ «عـودة الروح» و «عصـفور من الشرق» و «يوميات نائب فى الريف»

---

(١) الســـابق ص ٣١٢

ويرى أن تلك الاهداف التى كان يقصدها هى اهداف قومية وشعبية واصلاحية ، ويؤكد ما سبقت الاشـــارة اليه من ان «مسرحه» كان يخـدم قضايا متصلة بمصير الانسان بالرغم من ان بعض الناس لم يفهموا هـــذه القضايا ولم يروا فيها اكثر من اساطير اخرجت فى اطار فنى .

فالحكيم يرفض مبدأ التوجيـــه او مبـدأ المذهبية فى الفن ولكنه رفض لا يحمل معنى انعزالية الفن عن الحياة «بل لانه يريد ان يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة ، والحياة ــ فى راى الحكيم ــ طاقة هائلة لا تعرف نهاية ولا تعقل داخل حدود فهى أشبه ما تكون بقوة متناهية ليس لها اول ولا آخـــر ... والفن كالحياة شىء كائن دائما لا علاقة له بالزمن ومن ثم فانه لا يعرف ولا ينحصر فى نطاق بعض الحدود» (١)

ولا تزال قضية الرفض تأخذ مســـارها المؤكد ان توجيه الفكر مهما تكن النتائج المرجوة من هذا التوجيه ستكون لها آثار وخيمة ، وهى تدل على وجود خطأ فى الفهم وتؤكد كذلك هـــذه الدعوة «ان الذين يحاولون توجيه الفكر واخضاع الكلمة يفوتهم الكثير جـدا من مزايا الفكر ومنـــابع الكلمة ... وحين يبدو ان هناك ضرورة لقمع الكلمة دفاعا عن التقدم فان ذلك لا يعنى ان الكلمة والتقدم فى خصومة انما يعنى ان خطأ وقع أما فى طريقة استخدامنا للكلمة ، واما فى طريقة فهمنا للتقـــدم ، واما فى طريقة الملاءمة بين الصالح الخاص والصالح العام .

ومهما يكن من أمر فتوجيـــه الفكر أو قمعـــه لا يخدم قضية التقـــدم ولا يخدم الحرية والسلام الضروريين للتقدم ، وحين ترى الحكومات ان من حقها المشروع اخضـــاع الفكر والكلمة فيومئـــذ لا يتمثل الناس بقول جيفرسون : «ان افضل الحكومات اقلها حكما ، بل يتمثلون بقول ثرور : «ان افضل الحكومات هى التى لا تحكم اطلاقا» (٢)

---

(١) د. ــ زكريا ابراهيم ــ فلسفة الفن ص ٣٨٦
(٢) فى البدء كان الكلمة ــ خـــالد محمد خـــالد ــ مكتبة الانجلو ١٩٦١ ص ٥٨

كذلك تؤمن هــذه الفلسفة بأن دور الفن ودور الكلمة ليست فى حماية الاحكام المسبقة أو المتوارثات العقائدية بل انه هو الذى يقوم بدور الكشف عن كل ما يساعد على تنمية التجـارب الحيــة التى تقود الى الالتقاء بروح العصر «ليس دور الكاتب حماية الاحكام المسبقة ، والقضايا التى تستمـد اهميتها من وضع اليـد ، ومضى الزمن بل دوره أن يـكشف المعطيات الجديدة للفكر الانسانى ، ويواجه فى شجاعة وفهم القضـايا التى يطرحها التطور أولا فأولا .

وواجبه ان يسـاعد الناس على ان ينموا تجـاربهم الحيــة التى ستقودهم الى حيث يلتقون بروح العصر ، والتى تجعل من عقول ذويها قوى متحركة ، لها نشاطها ونفوذها ورؤاها .

فأهمية الكاتب لا تتمثل فى عدد الافكار الجـديدة التى يقدمها بقدر ما تتمثل فى قدرته على اكساب قرائه عادة البحث الحـر عن الحق» (١)

ان العمل الفنى لابد من ان تتوازى فيه الصورة والمادة بدون اخلال بينهما ، لان أى اختـلال فى توازنهما «لابد من أن يؤدى حتمـا اما الى الدكتاتورية وامـا الى الفوضى أو هو لابـد من أن يفضى بالضرورة أما الى الدعاية المذهبية وأما الى الهذيان الصورى المحض ...

وسواء استسلم الفن الحديث لدوائر التجريد والتعمية الصورية أم عمد الى الاستعانة بسوط الواقعية القحة السانجة فانه لن يكون الا فن طغاة وعبيـد ، لا فن خـالقين ومبـدعين ، وكل عمل فنى يطغى فيه «المضمون» على «الصورة» أو تطغى فيه «الصورة» على «المضمون» انما هو عمل فاشل لا ينطوى الا على وحدة زائفة» (٢)

واذا نظرنا الى فلسفة العقاد حول فكرة الالتزام نجـده يصر على أن يعتبر الادب «تعبير» ، وان التعبير غاية مقصودة ، ويرى أن دعوة الالتزام

---

(١) السـابق ص ١٤٧
(٢) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٢٢٤

هذه دعوى من بدع المذهب الاشتراكي الذى يسىء فهم الامور ، ويرى ان لقمة العيش أولى بالطلب والتفكير عن مطالب الجمال فيقول عارضا رأيه فى هذا الموضوع على حسب ما يقول ؛ الا الاديب لا يغض من ادبه أن يكتب فى مسائل الاجتماع والاصلاح الموقوت ولكن الكتابة فى هذه المسائل ليست شرطا من شروط الادب وليست حتما لزاما على كل اديب ، لان الادب تعبير والتعبير غاية مقصودة ، وغاية كافية ، وغاية لا يعيبها أن تنفصل عن سائر الغايات ، ولا فرق بين الاديب المعبر بنظمه ونثره وبين الموسيقى المعبر بالحانه ونغماته ، فكلاهما يصف النفس الانسانية فى حالة من حالاتها ، وكلاهما مستقل بوحيه لا يشترط فيه أن يتعرض لعمل المصلح الاجتماعى أو الباحث الاخلاقى أو الناظر فى مشكلات الثروة وشئون المعيشة» (١)

ويرى العقاد ان شرط البحث الاجتماعى الذى ابتدعه المذهب الاشتراكى يناقض الدعوة الاشتراكية نفسها لانها اذ تستكثر الاستغراق فى سبيل القوت ومشكلات العيش وترى الحياة الحقة هى التى يكون جهد العمل فيها قليلا ، وتزداد ظروف التمتع .

فاذا كان هذا هو رجاءها الاعلى وغايتها القصوى فمن أعجب العجب أن تجعل الخبز وضرورات المعيشة شاغلا لكل عامل وقائل ومحورا للاحلام والامال وفريضة لا يعفى منها أحد من الناس حتى الذين وكلتهم المجتمعات الانسانية منذ كانت الى التجميل والتزيين .

لا نجهل ما يقوله الاشتراكيون اذ يستخفون بالفنون والاداب التى تناط بالجمال الخالد ولا تناط بالمنافع الموقوفه فانهم يزعمون أن الجوع اولى بالتفكير والتعبير من هذه المطالب التى يسمونها بالكماليات وهى كما اسلفنا طلبه الحياة وطلبة جميع الاحياء .

وحسن ما يقولون أو فليكن حسنا كما يشاءون ولكن الامة التى لا تستطيع ان تفرغ من حياة جميع ابنائها بضع ساعات لبعض هؤلاء الابناء يعيشون فيها مطالب الجمال هى أمة لا تستحق الطعام ولا تستحق الوجود» (٢)

---

(١) يسالونك — مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٧٧
(٢) السابق ص ٧

فنحن نلحظ أن العقاد لا يهمل الهدف الاجتماعى بل انه فقط يربط العمل الفنى بالجمال ، وهذا الجمال كذلك مرتبط بكيان المجتمع عن طريقه سيبعث فى المجتمع الاحساسات الصادقة والسليمة بالفن والجمال وفهم الحياة ، ولعلنا تكون قد احسسنا هذا الفهم فى قول العقاد : «هات لنا الشاعر الذى ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة الى المصريين ، وأنا الزعيم لك بأكبر المنافع الوطنية ، وأصدق النهضات واهنأ مسرات المعيشة ومباهج الحياة ، فان أمة تحب الحدائق وتحب التنظيم والتنسيق وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والاصلاح لا تطيق أن تعيش فى الفاقة والجهل .

وهات لنا الشاعر الذى يعلمنا الغزل الجميل وأنا الزعيم لك بأمة من الرجال الكرماء ، والنساء الكرائم والابناء النجباء ، لان الشاعر الذى يعرف كيف ينظم الغزل يعرف كيف يقوم المرأة بقيمتها فى الامة وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والدساتير . بل هات لنا الشاعر الذى يعلمنا اللهو والطرب وأنا الزعيم لك بأمة تعيش عيش الادميين ولا تسخر تسخير الانعام وتعمل ليلها ونهارها ، للقوت الحيوانى وضرورة الاجسام فالشعر شىء يتصل بالانسان من حيث هو كائن حى لا من حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة» (١)

فالعقاد لا ينكر فى نفس الوقت ان للادب رسالته ولكن الرسالة التى يقصدها العقاد ليس رسالات الوجودية أو الواقعية الأشتراكية انه يعتبرها رسالة الجمال كما يسميها أى أنه لا يزال يستقصى الراى ليصل الى رفض الالتزام فيقول متسائلا : «اللادب رسالة؟» :

نعلم رسالة واضحة هى رسالة الحرية والجمال ، عدو الادب منهم من يخدم الاستبداد ومن يقيد طلاقة الفكر ، ومن يشوه حماس الاشياء ، وخائن للامانة الادبية من يدعو الى عقيدة غير عقيدة الحرية ... لكل اديب رسالة ، ورسالة الادباء كافة هى التبشير بدين الحرية» (٢) .

---

(١) ساعات بين الكتب ص ١٣٦

(٢) يسألونك — مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ١٧٧ — ١٧٨

فالعقاد يثور ضد استخدام الفن ان صح التعبير وهو حريص على حرية الفنان وعلى تأكيد ذاته بل انه جعل الفنان قريبا من الله بل انه يرى أن الفنان يستطيع اتخاذ الرذيلة مثلا موضوعا له وللفنان أن ينطلق فى كل نواحى الحياة .

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفنى مفرغا من اية تفسيرات خارجة وغاية لا يعيبها أن تنفصل عن سائر الغايات» (١)

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفنى مفرغا من اية تفسيرات خارجة عنه سواء أكانت تفسيرات اخلاقية أو اجتماعية أو غيرها وهو لذلك يقارن بين مدارس النقد المختلفة ويرى أنه اذا كان لابد من التفضيل فانه يفضل المدرسة التى لا تفقد شيئا من جوهر الفن أو ذاتيته الفنان فيقول : «اذا لم يكن بد من تفضيل احدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكلوجى أو النفسانى أحقها جميعا بالتفضيل فى رأيى وفى ذوقى معا لانها المدرسة التى نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن او الفنان المنقود» .

ان المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر فى المجتمع الواحد ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون فى مجتمع وفى حقبة واحدة ، والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا اسباب شيوع الذوق المختار ايثار اسلوب من التعبير على أسلوب.ولكنها تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة ولا ننفذ من وراء ذلك الى الانسان الذى يصنع والانسان الذى يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية .

اما النقاد السيكولوجى فانه يعطينا كل شىء اذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة فى شعر الشاعر وكتابة الكاتب ولابد ان تحيط هذه البواعث اجمالا أو تفصيلا بالمؤثرات التى جاءته من معيشته فى مجتمعه وفى زمانه» (٢)

---

(١) السابق ص ٢٣٧
(٢) يوميات جزء ٢ ص ١٠

وهو هنا يتفق مع كروتشـــه فى الفصل بين الاخـــلاق والفن وبين الكثيرين من الجماليين فهو لا يأخـــذ بالاتجـــاه القائل: بأن الفن للحياة ولا بالاتجـــاه القائل «الفن للفن» فعنـــد العقـــاد ان الفن لموضـــــوعه وموضوعه هو تجلية الخيـــال والشعور على نحو فيه خلق وابداع ، وفيه تقرير للتراث وتعبير عن الحرية وهذا ماعبر عنه العقاد بقوله «اننا نرتقى فى نقدير الفن كلما ارتقينا فى تقدير الحسن والبداهة وفى العلم بوظيفة الخيـــال . فليس الفن مقيـــدا بالحس والمدركات الحسية وليس الخيـــال خداعا منعزلا عن حقائق الاشياء بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق الى التصميم» (١)

ولعلنا نصيب التوفيق اذا نحن أردنا أرجاع فلسفة العقاد فى الفن الى تأثره بالمدرســـة الرومانتيكية وخاصـــة هازلت ، وكيتس ، وبيرون ، وشيلى ، وهو نفســه يعترف بذلك التأثير ولعله راجع كذلك الى شخصية العقاد التى كانت تتصف بالفردانيـــة والاعتزاز وكأحـــد أبنـــــاء الطبقة البرجوازية التى كانت تعمل بأظفارها من اجل فرديتها ووجودها فكان من الصعب عليه آن ينضم تحت لواء دعوة فنية معينة .

كذلك تحاول نازك الملائكة فى تقنينها لقضـــايا الشعر المعاصر حين تتحدث عن هيكل القصيدة الشعرية ترى أن الموضـــــوع «اتفه» عنـــاصر القصـــيدة لانها تؤمن بأنه قاصر من وجهة نظرهـــا على أن يصنع قصـــيدة مهما تناول من امور الحيـــاة وتراه كما تقول مثل طينة فى يد نحـــات «ان القصيدة ليست كامنة فى الموضوع ، وان كان هذا لا ينفى أن من الممكن ان نصوغ من اى موضوع عددا لا نهاية له من القصائد ، وهذا يجعل من الدعوة الاجتماعية ــ أو دعوة الالتزام ــ التى تضج بها الصحافة منـــذ وتصل من هذه المقدمة الى القول : «ان نظرتنـــا الى الموضـــوع تجعل الدعوة الاجتماعية ــ أو دعوة الالتزام ــ التى تضج بها الصحافة منذ سنين ــ دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر ،ذلك انها تطالب بتحـــديد

---

(١) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ مقال عن «فلسفة الفن عند العقاد» بقلم أ. جلال العشرى .

مالا صلة له بالقصيدة وهو الموضـــوع ، وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه .

والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الا تعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطى الموضـــوع ميزة شعرية خاصة غير عادية» (١)

فالكاتبـــة ترى أن الدعوة لجعل الشعر دائـــرا في الفلك الالتزامى دعوة قاصرة لان هذه الدعوة تضع عينها على الموضـــوع وهو فى رأيها اتفه اجزاء القصيدة ..

كذلك فان هذه الدعوة تنسى سائر مقومات القصـــيدة من مقوماتها الفنية كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقا ، وترى ان ذلك يخالف مفاهيم الشعر واقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة . وذلك لان كل موضوع يصلح للشعر سواء دار حول مشاكلنا الاجتماعية أو حول شجرة توت أو معركة شباب فى شارع ضيق ، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشـــاعر فى معالجة الموضوع» (٢)

وترى الكاتبة ان الذين يدعون الى الاهتمـــام بالمجتمع عن طـــريق الموضوع الشعرى يكونون كمن يحمل مصباحا ليبحث عنه فى ضـــوء النهار لانهم يتناسون أن المجتمع كيان معنوى لا وجود له الا على صـــورة أفراد من النـــاس ـــ وأن مطـــالبة الافراد بأن يصطفوا فى اطـــار هـــذا المجتمع منطق معكوس ـــ وأن هذا الموقف سوف «يؤدى بنا الى خســـارة اجتماعية وأدبية كبيرة ، فأنصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب ان كون عليه الكائن الاجتماعى والنمـــوذجى تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسيا» (٣)

ومن بين هذا الجدل المتعدد المناحى نلاحظ أن النقد المواكب لحركة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر . بيروت منشـــورات دار الاداب ط ١ ١٩٦٢ ص ٢٠٠

(٢) الســـابق ص ٢٦٣

(٣) الســـابق ص ٢٦٥

الالتزام متعدد المناهج يتأثر بثقافات أصحابه ، ومدى تكوينهم الفنى وانغماسهم فى تيارات الفلسفات السياسية أو التيارات الجمالية .

ولعلنا لا نكون مجاوزين لحدود الصواب اذا قلنا ان الداعين للالتزام قد تدفعهم حماستهم الى نوع من التطرف يكاد يقترب بهم نحو طريق الواقعية الاشتراكية ومما هو جدير بالنظرة فى هذه النقطة على وجه الخصوص ان معظم الداعين للالتزام تاثروا بطريق مباشر أو غير مباشر بالالتزام الذى تدعو اليه الواقعية الاشتراكية نظرا لتشابه كثير من الظروف الاجتماعية المتصارعة فى كيان المجتمع الذى نعيشه والتفتح اللاهث على مشكلاته المجتمع وما يعتصره من مختلف أنواع المظالم والفقر والبؤس حيث تعاونت الراسمالية والاستعمار فى مختلف صوره الى زيادة تخمة المتخمين وزيادة تفاسة التعساء ، مما دفع الى الالتفات نحو الاخذ بيد المجتمع والمساهمة البناءة .

اما الذين رفضوا الالتزام فقد وضعوا أمام اعينهم المخاطر التى تعرض لها الادب حين طبقت النظرية تطبيقا صارما فى البلاد الاشتراكية بجانب ثقافتهم الجمالية وتأثرهم بمناهج غريبة تؤخر الحرية والانطلاق للاديب ..

ومع ذلك فلعل منهج الدكتور محمد مندور على سبيل المثال — على رغم تأثره بالفكر الماركسى — هو اقرب الى الصحة بالرغم من غموض مصطلح «المنهج الايدلوجى» وان كان شرحة له قد أزال كثيرا من اللبس الا ان التعريف يبقى بعد ذلك أقصر من يغطى مساحة الشرح .

كذلك فان وجهة نظر الحكيم فى تحديده لمفهوم الالتزام تبدو قريبة من الالتزام بمعناه الوجودى ويتضح ذلك فى قوله : «فى رايى ان التزام الفنان سياسيا واجتماعيا يجب ان يرجع أولا واخيرا الى اقتناعه الخاص وايمانه الشخصى ، فاذا لم يكن مؤمنا تماما باتجاه سياسى بعينه فانه يحسن أن يكون صادقا مع نفسه لان كل شىء يغتفر للفن والفنان الا الكذب على نفسه وعلى الناس واتخاذ المواقف المفتعلة لمجرد ان يقال انه اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد اتخذه فى أعماقه عن ايمان واقتناع .

ومهما يكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان أيا كان يمكن أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ، وانا شخصيا لا استطيع ان اتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا فى عصرنا الحاضر . فاذا كان من الممكن تصور كاتب عظيم مثل «جوتة» يهتم اهتماما بالغا بمناقشة علمية بحتة ، ولا يهتم أو يشعر بأن نابليون وجيوشه قد دهمت بلاده فى المانيا ، فان عصرنا الحاضر لا يمكن أن يتصور امكان حدوث ذلك لان عالمية الادب والفن والعلم فى القرن الماضى كان يمكن ان توجد بعيدا عن معترك سياسى قد لا يمس الفرد عالما كن أو أديبا الا من بعيد ، ولكننا اليوم عندما ننظر الى السياسة فى العالم فاننا نجدها لا تمس كيان الفرد نفسه ولا كيان المجتمع كله ، بل تمس ايضا صميم القيم التى يدافع عنها كل اديب وفنان لذلك كانت كل كلمة يرن صداها فى العالم فى مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة ، لان مصير العالم ومصير المجتمع الانسانى فى بلادنا وفيما يحيط بنا من بلاد انما هو الموضوع الذى يجب ان يشغل الفنان والاديب ومعنى هذا انه مامن فن أو ادب يمكن ان ينتج خارج هذا النطاق وهو مصير الانسان» (١)

فالحكيم يؤكد نوعية الالتزام بأنه التزام انسانى وهو الصق بحساسية الفن ويحدد ضرورته بظروف العصر التى ما عادت تسمح بانعزال الفنان عن قومه ، كذلك يجيب الدكور مندور على سؤال له عن كيفية رؤيته للصلة بين الادب والسياسة وهل يرى أن للادب وظيفة سياسية — يرد قائلا : «للادب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر ، والا انقلب الى مجرد دعاية سياسية ، فوظيفة الادب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه ومعنى هذا أن الادب انكاس لواقع الحياة وتطورها ولكنه ليس انعكاسا سلبيا بل

---

(١) فؤاد دوارة — عشرة ادباء يتحدثون كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ ص ٤٦ .

انعكاسا ايجابيا فهو يرد ثانية الى تلك الحياة خطاها ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، وبذلك يأخذ من الحياة ثم يعطيها أكثر مما اخذ ، وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للاديب وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكى للاشتراكية الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لا يمهد لهذا التطور ولا يسبقه» (١)

والدكتور مندور يختلف هنا عن القاعدة الماركسية التى تقول بأن كل قاعدة تطبق البنيان القائم عليها فاذا تغيرت علاقات المجتمع الطبقية وتحورت قاعدته أو انهارت واستحدث قاعدة اخرى تغير البنيان العلوى القديم بدوره واسرع الى اخلاء مكانة لغيره» (٢) وهو يستخلص التزاما مصفى من الالتزام الماركسى بعد صبغه بلون محلى فيما يسميه كما سبق بالمنهج الايدلوجى .

---

(١) السابق ص ٢١
(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٦٣

الفصل السادس

دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام
فى الشعر والمسرح والرواية

الشعر وفلسفة الالتزام

- شعرنا التراثى وقضايا المجتمع
- التقنين الفلسفى للالتزام وأثره فى الشعر
- قدرة الشعر الفنية وقضية الالتزام
- المزالق النقدية والفنية لمسارات الشعر الملتزم

المسرح الشعرى

- البناء المسرحى وقضية الالتزام
- القضايا التى عرضها المسرح
- قدرة المسرح من ناحية التكنيك والحوار والفكر وتجسيدها على المسرح
- مدى الانفصال أو الاتصال بين الحركة النقدية والفن المسرحى

الرواية وقضية الالتزام

- مناقشة لمنهج نجيب محفوظ
- الفن الروائى وتحديد مساراته الالتزامية
- الحوار والتكنيك الفنى ومسارات الالتزام
- التحليلات الفنية فى تقويم النقاد للادب الملتزم
- التجسيد الفنى للشكل والمضمون ووحدة السياق

«الشعر وفلسفة الالتزام»

نستطيع من رصـــد الظواهر الفنيـــة لمنحنى الالتزام فى الحـــركة الشعرية المتأثرة بالفكرة الالتزامية القول بأن التعبير عن قضايا العصر والمشاركة الوجدانية كان يمثل مرآة عاكسة لما يعتمل فى وجدان المجتمع وأثره فى مشاعر الشاعر الداعية الى الانعتاق من القيود الاسرة والانحياز الى جانب المجتمع فى قضاياه ومشكلاته والاخلاص التام لها .

«والشعر الملتزم هـــو ابن العقل والفكر فهو دعـــوة الكلمات الى الايادى لتحول الاشياء ، وتولد فى الارض حقولا خضراء تستقبل الاجيال الاخرى بصدر اكثر حنانا وحبا ، والمنـــاضل هو كالطـــاحون يعصر زيت وجوده ليضىء مصباح الحياة فى بيوت الفلاحين والعمال فى بيوت تجاوزت ارض القارات العتيقة لتتصل بالتاريخ عبر زمن عملى معاش» (١)

والشعر بحسبانه الفن الغائر الجذور فى أرض وضعيتنا تنظر اليه على حسب مفهومه الالتزامى بعد شيوع نظرية الالتزام .

وليس معنى ذلك أن هـــذه الفلسفة كان يعرى من مفهومها شعرنا التراثى بل لعله فيما سبق من اشارات ما يؤكد مشاركة الشعر فى كثير من قضايا المجتمع مشـــاركة عضـــــوية تمليها ظروف الموقف بدون تقنين مذهبى أو قيامها على بلورة لنظرية مقننة فى حس الشعر وفكره .

لقد ساهم ـــ مثلا ـــ شوقى وحافظ ومحرم وناجى وعلى محمود طه وسواهم ، قد شـــاركوا واتخذوا موقفا من قضـــايا العصر لـــكن رؤياهم

---

(١) مجلة الآداب ـــ ديسمبر ١٩٦٥ من مقال «اربعة شعراء وتجديد» لخليل أحمد خليل .

الشعرية. كانت مختلطة ذات لزوجة تسير فى خطوط متباينة تستلهم شكلها ومضمونها فى اطار التقاليد الفنية المتوارثة ، فالقشرة الفنية اطارها السياسى لم يكن واضح المنهجية بل نستطيع القول بأنه لم يكن يعتمد على منهجية بقدر تزاحم الالوان السياسية والغزلية والانعزالية كلها تتزاحم وتتجمع فى أعمال الشعراء .

ولكننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن الذين ساهموا فى القضايا الوطنية من امثال شوقى وحافظ ، ومحرم ، والبارودى كانت مساهمتهم مشوبة بكثير من اللبس والتردد ، ولم يكونوا معبرين تماما عن الراى الجماهيرى بل معبرين فى اطار فلسفة خاصة . فلسفة السادة والاعيان مع المحافظة على ارضاء المستعمرين كلما أمكن ذلك فشوقى مثلا نعلم انعزاليته عن الجماهير قبل النفى الى اسبانيا وقصائده فى لجنة ملنر تؤمن بأهمية التعاون مع المحتل . وكذلك حافظ ابراهيم الذى قيد وطنيته عمله فى دار الكتب كما هو معروف بل هو كل مايرجوه من كرومر التسامح والعطف وتفخيم مكانة الانجليز وقصيدته «دنشواى» كل ما يطلبه من «كرومر» فيها هو شكواه من قضاتها وذلك لا يعنى أننا ننفى وطنيتهم وانما نتشكك فى فلسفتهم نحو الجماهير واخلاصهم لها .

ولكننا نستطيع أن نعتبر «الغاياتى» مثلا قد اتخذ مسار الوطنية والدعوة الى الاستقلال الوطنى على حسب المفاهيم التى نشرها الحزب الوطنى الذى انشأه مصطفى كامل آنذاك ومن المعروف أن الغاياتى قد حكم عليه فى اغسطس ١٩١٠ بالحبس سنة بسبب وطنيته وحرصه على قضايا بلاده التى عبر عنها فى ديوانه الشعرى .

ونتيجة للتفسخ والانعزال والفترة القاسية التى عاشتها مصر فى الثلاثينيات نتيجة لحكم صدقى الارهابى ، انصرف الشعراء الى التقوقع داخل ذواتهم حيث وجدنا جماعة أبولو منذ سنة ١٩٣٣ . حيث نبتت بذور اليأس على شواطىء الفن وعشش الانهزام فى الكلمة فوجدنا ناجى يكتب عن ما وراء الغمام وفى عجلة الهروب نفسها كتب على محمود طه «لما وراء البحار» و«الملاح التائه» وكتب الصيرفى «الالحان الضائعة» «لم يعد فى الأطار الاجتماعى القائم آنذاك موضع لشاعر فاندفع الشعراء

الى سبحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردية المنعزلة ، وامتلات اشعارهم بالرؤى والاشباح وتشنجت بالموسيقا المفرغة من الدلالة»(١) .

ونحن نريد دراسة الشعر الملتزم الذى يعتمد على فلسفة الالتزام سواء بمفهومها الوجودى أو الماركسى ونلاحظ أن الفلسفة الثانية هى التى كان لها القدم الراسخة نظرا لتشابه كثير من الظروف التى نشأ فيها هذا المذهب وقد نشأت على وجه التقريب هذه الظروف فى تجمع الشعب فى اطار اللجنة الوطنية للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ وبدأ الكتاب والفنانون يساهمون بانتاجهم فى مجلة «الكاتب المصرى» ومجلة «الفجر الجديد» وغيرهما . وهنا بدأ الارتباط الحقيقى القائم على الوعى بفلسفة ناتجة عن انتشار الكثير من الافكار السياسية والايدلوجيات الفكرية .

وقد كان ارتباط الكتاب والشعراء بقضايا اجتماعية وسياسية ارتباطا منبثقا من خلال وجدانهم وانصهارهم الذاتى فى تفاعلات المجتمع ، تبعد عن طريقة العرض التقريرى وانتهاز المناسبات للقول فى حدود هذه المناسبة واعطاء الظهر لها ، وبعد عن التقرير والعرض المطلق واقترب من التحديد والتعميق . هؤلاء الذين ساروا على طريق الالتزام الذى حددناه يؤمنون بأن المضمون هو الذى يبلور ويشكل المحتوى الاساسى للفن ، ولابد من معرفة ودراسة الواقع الموضوعى حتى يمكن ايضاح المضمون وتعميق الفكر وكلما ازدادت المعرفة بالعالم انعكس ذلك على خصوبة الفن وثراء العطاء الادبى .

لكننا نود الاكتفاء بالشعر الملتزم المحاط باقواس الفهم المذهبى لمعنى الالتزام ومحاط بقراء يفهمون ما معنى مدلول هذا الشعر وما يحمل من فلسفة معينة يقصد اليها ويستوحيها فنه .

وقد قام هذا التيار من الشعر على اساس الارتباط السياسى بقضايا الوطن فى مضمون ثورى يعيبه — كما لا نحب ان نتعجل — أنه تحول بعضه احيانا الى شعارات جوفاء وهتافات مجففة وشكلية مثيرة للسخرية ومعتمدة على تسطيح المضمون .

---

(١) فى الثقافة المصرية ص ١١٩ .

وبالرغم من أن هذا الشعر يوضع تحت لافتة الواقعية الاشتراكية أو أنه شعر ملتزم الا انه يفقد أصالته وتتجمد عروق الدم فى أوصاله ، لانه يعتمد على التهويل والتضخيم واحيانا يغفل أو يتغافل عن العناصر الجمالية اللازمة للشعر بحجة الذوبان فى نهر الالتزام وسكب كل ما فى الاناء بدون تنظيم ، ومن هنا أصاب البرود والعقم والجفاف ذلك الشعر .

الا أننا نذكر ثانية خطأ الوهم من أن هناك تزاوجا شكليا «ميكانيكى» بين الواقع الموضوعى وبين تحويل الشعر الى معبر عنها وراصد لها فيتحول الى مجرد نشرة اخبارية نصف فى أنغام مختلفة ما جرى وما قد كان . فاننا بذلك نكون قد اغتلنا الفن باسم الالتزام ويكون أصبح صدقا ما رمى به أعداء سارتر هذه النظرية قائلين لسارتر انك تريد اغتيال الادب باسم الالتزام .

فلابد ـ وهذا ضرورى ـ من وجود تفاعل حقيقى وأصيل بين مقومات الشاعر الفنية وذاتيته التى هى حصيلة خبراته الثقافية وتجاربه العامة وقدراته الفكرية والجمالية مع حساسيته ازاء تيارات المجتمع حيث يمتزج امتزاجا كليا حسه الشعرى مع رهافة شفافيته داخل اطار الاحداث بحيث لا يكون شعره مجرد مرآة عاكسة بل يكون هو الاصل والصورة معا .

ونضرب ذلك بمثال فالاحداث الفاجعة التى فجرتها مأساة يونيو ١٩٦٧ . وما أصاب الوجه العربى من صدمة جعلت تيارا ثوريا ضخما يتدفق فى شرايين الشعر والمسرح والقصة متفاعلة جميعها مع هذه اللحظات التاريخية التى يتغير فيها وجه التاريخ ، لقد دفعت أحداث الوطن الى موقف فيه طعم الملوحة ومرارة الاسى تتمدد فى الاعماق وكان لذلك الشرخ الهائل فى هيكل التكوين العربى ما جعل الشعراء والفنانين يطلون على عالم جديد يستكشفون فيه انفسهم وينضمون فى ذواتهم ويتداخل وجدانهم فى رؤية التزامية جديدة ، حتى أولئك الذين كانوا يقفون على الشاطىء الآخر يصلون للجسد ، ويركعون للعطر والتبغ حتى الذين كتبوا عن «طفولة نهد» حتى نزار قبانى الذى كان يقول ان الشعر زينة وتحفة باذخة انه مثل آنية الورد التى تستريح على منضدتى عاد يقول :
«يا وطنى الحزين حولتنى بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين لشاعر يكتب بالسكين» ؟

فقد نزع جلده القديم كما يقول يسرى خميس وتخلص من تاريخه المكتظ باجساد النساء(١) .

نزار الذى يكتب عن «القرط الطويل» و«رائعة النهد» و«طفولة نهد» وعن «الضفائر السود» وعن «همجية الشفتين» و«القبلة الاولى» التى يقول عنها :

عامان مرا عليها يا مقبلتى
وعطرها لم يزل يجرى على شفتى
اذ كان شعرك فى كفى زوبعة
وكان ثغرك أحطابى وموقدتى
يا طيب قبلتك الاولى يرف بها
شذا جبالى وغاباتى وأوديتى
تركتنى جائع الاعصاب منفردا
أنا على نهم الميعاد فالتفتى(٢)

ويقول فى «شعرها» :

يا شعرها على يدى	شلال ضوء أسود
المه سنابلا	سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلى	على المساء مقعدى

ويقول فى «الشفة وقبة المرمر» :

شعرى سرير من ذهب	فرشته لمن احب
كل شىء صار أخضر	شفتى خوخ وياقوت مكسر
وبصدرى ضحكت قبة مرمر	وينابيع وشمس وصنوبر

---

(١) انظر كتاب الهلال مارس ١٩٧٠ من مقال يسرى خميس ص ٤٠ .
(٢) الاعمال الكاملة ص ١٣٨ — بيروت .

«نزار» أحد الذين هزتهم فاجعة يونيو فانضم الى قافلة قومه يحدوهم ويلتزم طريقهم الشـــوكي المنزوف هو الذى كتب «هــوامش على دفتر النكسة» حيث يعرى فيها كل عيوبنـــا وتفسخ ذواتنـــا حيث يتجـــاوز ذاته وينضم الى جانب شعبه ، وهو يكتب كذلك «منشورات فدائية على جدران اسرائيل» التى تؤكد حتمية النصر ، والتى يقول فيهـــا مخاطبـــا اليهود . محاصرون انتم بالحقد والكراهية — فمن هنا جيش أبى عبيدة ، ومن هنـــا معاوية — سلاحكم ممزق — وبيتكم مطوق — كبيت أى زانية .

ويقول متوعدا وواثقـــا من الموت الذى سيقفز الى الاعـــداء من كل مكان :

من رزم البريد — من مقـــاعد الباصـــات — من علب الدخان — من صفائح البنزين — من شواهد الاموات — من الطباشير من الالواح — من ضفائر البنات(١) .

ومع ذلك فان وجود شعراء يتبنون مستقبلا أعمـــالا أو موضـــوعات تمس قضايا العصر ويصوغونها مسرعين فى قوالب جاهزة ويكونون بذلك قد أدوا واجب الالتزام وابراوا ذمتهم ذلك نقص كامل لمعنى الفـــكرة ودليل على أن هناك انفصاما وجدانيا ادى الى فقـــدان التفـــاعل الحقيقى الذى سبق الحـــديث عنه ويكونون بذلك قد وقعوا فى براثن الشـــكلية العقيم وجعلوا قضايا الوطنية مشـــاجب جـــاهزة يعلقون عليها قوالب مستهلكة كالشراب الفاتر لا تجد فيه لذة المثلوج ولا حرارة الساخن .

فتعرية التجربة الشعرية من كل ثيابها الفنية وتركها لتجريدية الفكرة السياسية يدفع الى تحنيط القصيدة وجعلها مبحوحة الرنين .

فلابد أن نجعل من خصائص الشعر الملتزم موقفه ازاء الآخرين والعمل على صياغة الوجود من جديد والكشف المستمر وتجاوز هذا الكشف .

---

(١) مجلة الآداب — اكتوبر سنة ١٩٦٩ .

محاور الشعر الملتزم :

نستطيع أن نحدد مسار الشعر الذى يتبع سهم الالتزام فى عدة قضايا ، تمثل منطقة جذب شعرى ، واهمها قضايا الوطن العربى وما يعايشه من صراعات سياسية واجتماعية وهو يتخطى عهود الاستبداد الاجنبى والمحلى أحيانا .

ونستطيع ان نرصد تلك الموضوعات وأن نصبها فى قوالبها التى تقننها مع رؤية تنوع الوسائل الفنية التى تبرز تلك المضامين الراقدة فى حنايا الشكل الشعرى .

ولعل اهم قضية ما زالت تمثل مساحة ضخمة فى واقعنا المعيش ، هى قضية فلسطين بحسبانها جرحنا الغائر فى تاريخنا وما زال الدم ينزف كل حين من اجلها ، وفى هذه القصائد التى نعرض لها وهى تتناول قضية فلسطين ينزف الشعراء على أوتارهم الحانا تختلف على حسب امتياحها من الموقف الخاص تجاه فلسطين ، فمنها ما يبكى الارض السليبة ويقيم الشاعر على أحرفها مأتما سوداويا ، ومنها ما تشتعل على أحرفها الدعوة الى الثأر ، ومنها ما ينوح ذكريات الفقد ولوعة الهجرة الاليمة وشتات اللاجئين المبعثرين فى الصحراء ، ومهما تختلف الالحان فانها جميعا تصب فى تيار الدعوة الى الحق الضائع ، فالدعوة المتفائلة بالعودة تعادل فى رأينا الشعور المأساوى بالعار الذى يلحق العرب كلما غفلوا عن حقهم المضيع .

من القصائد المتفائلة بالعودة مع انثيال قطرات المأساة على الحس التفاؤلى نجد قصيدة «العندليب المهاجر» ليوسف الخطيب ، والتى يقول فيها :

من أى دهر أعبر القسمات منصرم
من أى مثلوج الذؤابة شائخ هرم
من أى اعماق الزمان أعيش فى الالم
وعبرت صحراء العذاب مخضب القدم
وحدى لها أبدا ولم أقرع الى صنم
دفء العروبة فى شراييني وملء دمى

• • •

بى لهفة يا صاحبى مشبوبة النار
هل بعض اخبار تحدثها واسرار
للظامئين على متاه الوحشة العارى
كيف الحقول تركتها فى عرس آذار
ومتى لويت جناحك الزاهى عن الدار
عجبا تبراك اتيتنا من غير تذكار

• • •

لوقشة مما يرف ببيدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو رملتان من المثلث أو ربى صفد
لو عشبة ومزقة سوسن بيد
أين الهدايا مذ برحت مرابع الرغد
أم جئت مثلى بالحنين وسورة الكمد

• • •

ماذا رحيلك ايها المتشرد الباكى
عن أرض غابات النخيل وفوحها الزاكى
أم أن مرج الزهر أصبح قفر اشواك
وتلونت أنهارها بنجيع سفاك
دارى وفى عينى والشفتين نجواك
لا كنت نسل عروبتى أن كنت انساك

• • •

قسما بكل غريبة المنفى ومغترب
بالنازحين على مرامى اعين الشهب
ساظل أحرق شمعتى واذوب فى لهبى
وازقهم خمرى واحيا العمر فى سغب
ساظل أدفع قاربى فى الصاخب اللجب
حتى أطل به على دوامة الحقب(١)

---

(١) مجلة الآداب — نوفمبر ١٩٥٥ .

تجمع القصيدة بين نزف الالم لهذا «العندليب المهاجر» الذى يتخذ منه الشــاعر تكأة تفجر نهر الحزن لضياع فلسطين ، ورحيــل العندليب المهاجر ينكأ الجرح القديم الجديد . . وتزخر القصيدة بكل تذكارات الغربة والنفى والتشريد مع بعــد عن أية نزعة خطابيــة تماع فيهــا نبرة الحزن الاسيانة ، مع اصرار يجيد الشــاعر تكثيفه فى قاربه الذى يظل يدفعه فى الصاخب اللجب كما يقول ، وتلحظ هذه اللقطات الفنية المانحة من الشعور اللهيف بالشوق الجارف لمتشة فى بيدر البلد لعشبة لزقة سوسن ، هــذا المزج الذكى بين شوق النفس وبين مظاهر الاشــياء المــادية فى الوطن السليب يؤكد قدرة الشعر على اثارة موجات دافقة تجســد القضية التى يؤكدها الشاعر فى قوله :

داري وفى عيني والشفتين نجــــواك
لا كنت نســل عروبتى ان كنت أنســـاك

وقد تأخذ القضية صــورة الالم الراعف عندما لا يتحرك البعض نحو الاتجاه الصحيح للعمل من اجل البلد الضائع فيكون الانتظار اشبه بحــالة احتضار طويلة ، وعندما يرى الشاعر مزايدات صفية باسم فلسطين يحس أن احتضاره سيطول .

يقول «محمود درويش» :
حالة الاحتضار الطويلة
ارجعتنى الى شارع فى ضواحى الطفولة
ادخلتنى بيوتا
قلوبا
ســنابل
منحتنى هوية
جعلتنى قضية
حالة الاحتضار الطويلة

• • •

دفنوا جثتى فى الملفات والانقلابات وابتعدوا
والبلاد التى كنت احلم فيها
سوف تبقى البلاد التى كنت أحلم فيها
انا فى حالة الاحتضار الطويلة
سيد الحزن
والدمع من كل عاشقة عربية
وتكاثر حولى المفنون والخطباء .
وعلى جثتى ينبت الشعر والزعماء
وكل سماسرة اللغة الوطنية
صفقوا صفقوا صفقوا
ولتعش حالة الاحتضار الطويلة(١)

وفى الصورة نفسها ياسى الشاعر لتلك الامانى التى يخدر بهـا فى العودة الى القدس ، من غيران يلازمها دم يراق ، فيقول عن «القدس» :

نرسم القدس : ولكن .
اله يتعرى فوق خط داكن الخضرة . أشباه عصافير تهاجر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندى الى تاريخ شاعر
نكتب القدس :
عاصمة الامل الكاذب الثائر الهارب الكوكب الغائب
ونغنى القدس :
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضى
قريبا يصبح الدمع سنابل
آه يا أطفال بابل
ستعودون الى القدس قريبا

---

(١) ديوان «أحبك أو لا أحبك» ـــ بيروت ـــ دار الآداب ص ٣٧ .

وتتجسد مأساة فلسطين عند «بدر شاكر السياب» في تلك الخيام الواهنة التي تقبع في ذلة وحسرة ، وهي تستجدي «مكتب الغوث» كسرة خبز ، أو شربة ماء ، اللاجئون ، يمثلون «قافلة الضياع» في قصيدته التي تحمل هذا الاسم ،

يقول السياب :

ارأيت قافلة الضياع ؟ أما رايت النازحين ؟
«قابيل اين اخوك ؟»
«يرقد في خيام اللاجئين»

• • •

النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام
عيونها وأبي على ظهري وفي رحمي جنين
لم يخرجونا من قرانا وحرمن ولا من المدن الزخية :
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية
فاليوم تمتلىء الكهوف بنا ونعوى جائعين
ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور
ماذا نحط على شواهدها ؟ أ.. «كانوا لاجئين ؟»

وتكون ذكرى «تشرين الثاني» ذكرى البيع الغادر والوعد الداعر مثيرة للغضب الذابح مؤججة جرح الالم ، تدعو الى تذكر الحق الضائع ، ويكتب الشاعر «حسن النجمي» الى الذين تثير عودة تشرين الثاني في نفوسهم شيئا من حق فلسطين عليهم أن يظل ثائرا متأججا أبدا ، فيقول في قصيدته «تشرين والغرق» :

ـــ : «تشرين عاد ..»
ـــ : العار للعنق
ملء الاكف وفي رؤى الحدق
ما عدت أسال اي مفترق
تمتص أذرعه دمى عرقي
كل الدروب طرقت في حنقي

لم أبصر سوى مزقى
ما عدت اسأل اى مفترق
جندى هنالك خيمة صبرت
راياتهم خرقى
وجهى هنا فى السوق أعرضه
صبرت على ظمأ تبشرهم
اغنيتى بالواد بالغرق
حيفا يمزقنى الحنين لها
أمضى على سفن من الورق
لى عودة حمراء ظالمة
يا عابد الشارات
احرقهم بها احترق
يكفى لنسف الارض حقدى
ثورتى قلقى
يكفى
وليس يهم
ليس يهمنى غرقى(١)

وقد يفرش الشاعر درب الامل بحروفه الواعدة بغد يستعيد فيه وجهه العربى ، ويمزق قيد الغربة ، حين تعود تذكارات الفتوح والرايات العربية ، حين تلمع على الذاكرة وضاءة البطولات وخفق الرايات تحت الشمس كما يقول فى قصيدته «أغذية فلسطينية» :

عربية
هذه الرايات تحت الشمس
فى قلبى
ها قد عاد لى وجهى القديم العربى
انه وجهى القديم العربى
شهوة الفتح التى زالت بعمقى
افسحى الدرب أمام الثائر العائد
من غربته بوابة القدس
هو ذا وجهى انا

---

(١) كلمات فلسطينية — ص ٢٤ — منشورات دار الآداب — بيروت .

وجهى القديم العربى(١)

وعلى ضوء هذا الامل المنبثق من افق العزم الصارخ فى وجه الظلام تعزف قيثارة «صلاح عبد الصبور» لحنا ينوشه الالم ويهدهه الامل فى قصيدته «ثلاث» صور من غزة ، وهى تصور الم الامس وامل الغد وحلم يوم الثار ، فيقول :

لم يك فى عيونه وصوته الم
لانه أحسه سنه
ولاكه ، استنشقه سنه
وشاله فى قلبه سنه
ومرت السنون ازمنه
واصبحت آلامه — فى صدره — حقدا
بل آملا ينتظر الغدا

• • •

كانت له أرض وزيتونه
وكرمة وساحة ودار
وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطىء السكينه
وخط قبره على ذرى التلال
انطلقت كتائب التتار
تذوده عن ارضه الحزينة
لكه خلف سياج الشوك والصبار
ظل واقفا بلا ملال
يرفض ان يموت قبل يوم الثار
يا حلم يوم الثار(١)

وفى سنوات نزيف الدم على «اوراس» و«وهران» ، وكل شبر فى

---

(١) رحلة فى الليل — ص ٤٢ — الهيئة المصرية العامة — ١٩٧٠ .

الجزاء ، كان الشعر يأسو الجراح ويحدو كل رصاصة ، ويغنى كل بطل ، نجد «السياب» ينزف لحنه الباكى على وتر قصيدته «رسالة من مقبرة» ، يوجهها «الى المجاهدين الجزائريين» :

من قاع قبرى اصيح
حتى تئن القبور
من رجع صوتى وهو رمل وريح
من عالم فى حفرتى يستريح
والدود نخار بها فى ضريح
من عالم فى قاع قبرى اصيح
«لا تيأسوا من مولد او نشور»
سيزيف القى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الاطلسى»(١)

ونطلق على قيثارة الفرحة بانبلاج وضاءة النصر على ربى الجزائر وتكبيرة السلام على مآذن الارض التى جاهدت وصابرت تنطق قصيدة «ربيع الجزائر» والتى يقول فيها :

سلاما بلاد اللظى والخراب
ومأوى اليتامى وارض القبور
اتى الغيث وانحل عقد السحاب
فروى ثرى جائعا للبذور

● ● ●

بيوتك تبقى طوال المساء
مفتحة فيك ابوابها
لعل المجاهد بعد انطفاء اللهيب وبعد النوى والعناء
يعود الى الدار يدفن تحت الغطاء
جراحا يفر اليه الصغار ترفرف أثوابها
يصيحون «بابا» فيفطر قلب السماء
ــ «وماذا حملت لنا من هدية»؟

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٨٩ .

ـ «غدا ضاحكا أطلعته الدماء»(١)

واذا كان «السياب» يغنى للجزائر فرحتها التى نسجت ثوبها اشلاء الشهداء وغسلت دموع الارامل واليتامى ، فانه لا ينسى «جميله» فيهدهد آلامها الراعفة فيقول من قصيدته «الى جميلة بوجيرد» :

يا أختنا المشبوحة الباكيه
أطرافك الداميه

يقطرن فى قلبى ويبكين فيه
لم يبق منك البغى الا الجذور

ما شب في وهران من برعم
أو أزهرت فى اطلس عوسجه .

الا ودبت في مسيل الدم
نسمة منعشة مبهجة

توحى بأن الارض ظلت تدور
طاحونة للقاتل المجرم

.. يا أختنا يا أم أطفالنا
احسست أن السوط أن الدماء .
أن الدجى أن الضحايا .. هباء

من أجل طفل ضاحكته السماء
أحسسته يحبو على راحتيك

سمعته يضحك فى مسمعيك .
يهتف : «يا جميلة يا أختى النبيلة يا أختى القتيله»
«لك الغد الزاهى كما تشتهين»(١)

وكما بذلت الجزائر دمها راعفا سخيا بذل المغرب وبذلت تونس وغيرها . نرى «السياب» فى قصيدته «فى المغرب العربى» يستثير الشعور الدينى ويدعو عن سبيله لنصرة المغرب فى كفاحه فيقول فى قصيدته «فى المغرب العربى» متحدثا عن عودة الروح الثائر وعودة الله معها :

.. وكان محمد نقشا على آجرة خضراء
يزهو فى أعاليها

---

(١) منزل الاقنان ص ٢٣٨
(٢) أنشودة المطر ص ٣٧٨

فامسى تأكل الغبراء
والنيران من معناه
ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم
وتنزف منه دون الم
جراح دونما الم
فقد مات
وهذا قبرنا ، أنقاض مئذنة معفرة
عليها يكتب اسم محمد والله

• • •

اله الكعبة الجبار
تدرع أمس فى ذى قار
تراءى فى جبال الريف يحمل راية الثوار
أذاك الصاخب المكتظ بالرايات واديتا ؟
انبر من أذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوار ؟
تعلو من حيا حينا
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهب محمد والهه العرب والانصار :
ان الهنا فينا(١)

و«لتونس» يكتب السياب «أغنية ثائر عربى من تونس لرفيقته» يحدثها عن «يوم الطغاة الاخير» فيقول :

ـــ «الى الملتقى ..» : وانطوى الموعد
وظل الغد :
غد الثائرين القريب

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٩٤ .

يدا بيد من غمار اللهيب
سنرقى الى القمة العالية
وشعرك حقل حباه المغيب
ازاهيره القانية

• • •

واذ يستضيء المدى بالحريق
فيندك سجن ويجلى طريق
تقولين «نحن ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياة
من الصخر تدمى عليه الجباة
لاجيالها الآتية
لنا الكوكب الطالع
وصبح الغد الساطع
وآماله الزاهية»(١)

ولا ينسى «السياب» صلابة «بورسعيد» وهى تدفع أجنحة الظلام التى تنوشها في عدوان ١٩٥٦ فيذكر بطولتها امام الغزوة الصليبية الجديدة ويبكى أبطالها الذين ضحوا لينبثق الضوء من جديد على مرفأ بورسعيد فيقول فى قصيدته «بورسعيد» :

ليت المسيح الذى داجى بشرعته
من باع مثواه راء فيك عن كتب :
خرس نواقيسك الشكلى ودامية
فيك الاناجيل والموتى بلا صلب
والحابس الماء عن جرحاك حملها
عبء الصليبين : من حمى ومن خشب

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٧٥ .

حييت فالوحش أوهى فيـــك مخلبــــه
يا غـــابة النـــار قد اثمـــرت بالقلب

وتكون «السويس» فى عـــدوان ١٩٦٧ وما تحملته من هـــدم وقتـــل وتشريد تكون بكائية الشاعر «أمل دنقل» وهو يتلوى المٰ حين يقـــارن بين «السويس» شهيدة العدوان الاسرائيلى وبين ســـكان القـــاهرة الآمنين ، فيقول بعد أن ناوشته تذكارات «الســـويس» الوادعـــة الآمنـــة حتى كان العدوان الآثم ففرت وداعتها وغاضت بسمتها فيقول فى المقطع الثانى من قصيدته :

... ...
والآن وهى فى ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران وهى لا تلين
أذكر مجلس اللاهى على مقاهى «الاربعين»
بين رجالها الذين
يقتسمو خبزها الدامى وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص — فى صدورهم — طريقنا الى البقاء
وتأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
ونحن ها هنا نعض فى لجام الانتظار
أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين فى عيونهم والذكريات
أعانق المحنة والثبات(١)

واذا كانت ظروف القهر السياسى الذى تعرضت له كثير من البـــلاد العربية قد فجرت مع الزمن روح الاصرار على حرية الانســـان وكرامته فى بلده ، فان الشـــعر كان الطاقة الروحيـــة التى تدفع ركب الحرية ليخترق سدود التحكم والسيطرة والرجعية والانانية التى رانت زمنا طويلا وكمـــا كانت القصيدة السابقة كلمة حب وهمسة ود الى ليبيا وهى تأخذ طريقهـــا الجديد ، فان «بغداد» ساعة أن ثارت على الحكم الملكى الخانع للاستعمار تجد فى قصيدة «حجازى» رسالة فرحة تغمس أهدابها فى أفق بغداد وهى تأخذ الطريق الجديد مقارنا بين الطريقين : قبل الثورة وبعدها .

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة — ص ٤٠ — منشورات دار الآداب — بيروت .

يقول حجازى من قصيدته «بغداد والموت» :

بغداد درب صامت وقبة على ضريح
ذبابة فى الصيف لا يهزها تيار ريح
نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
واغنيات محزنة
الحزن فيها راكد لا ينتفض
وميت هيكل انسان قديم
سيف على صدر الجدار خنجر من النضار

• • •

بغداد ليل ما به نجم
بغداد فجر لاهب جهم
يا اهل بغداد أخرجوا لا تتركوه
بغداد ارض قلب المحراث فى دروبها
فأنبتت مليون ساق
تزاحمت والنوم فى عيونها
يا أهل بغداد أخرجوا اليوم عيد
عدوكم ظل على باب الدفاع
ظل بلا ملامح بلا ذراع
ظل تعافه الطيور فادفنوه(١)

وعندما تنحرف المسيرة فى بغداد ويسفح الفجر الطالع مع ثورتها على يد «قاسم» وتعلك بغداد أملها الموؤود ، وهى ترى الثورة تتنكب سواء السبيل ، ثم ينتهى «قاسم» وتعود «بغداد» تبسم من جديد يكون الشعر مغنى فرحها كما كان باكى حزنها ، يقول «السياب» من قصيدته «الى العراق الثائر» :

عملاء «قاسم» يطلقون النار آه على الربيع
يا للعراق
يا للعراق أكاد ألمح عبر زاخرة البحار
فى كل منعطف ودرب أو طريق أو زقاق
عبر الموانى والدروب
فيه الوجوه الضاحكات تقول : «قد هرب التتار»

---

(١) مدينة بلا قلب ص ١٦٧ .

والله عاد الى الجوامع بعد أن طلع النهار
طلع النهار فلا غروب
يا أخوتى بالله بالدم بالعروبة بالرجاء
هبوا فقد صرع الطغاة وبدد الليل الضياء
فلتحرسوها ثورة عربية صعق «الرفاق»
منها وخر الظالمون ، لان تموز استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه فانبعث العراق(١)

ونستطيع أن نرى نماذج للالتزام فى الشعر المسرحى والشعر الغنائى عند عبد الرحمن الشرقاوى الذى تتمثل فيه عناصر الالتزام فى القصة والمسرحية الشعرية والشعر الغنائى كذلك .

فاذا نظرنا الى «الشرقاوى» فى اطار قصائده الشعرية ،فنراه ملتزما بحشو الكلمة حتى جلدها بفلسفته الالتزامية .

فاذا نظرنا الى قصيدته من أب مصرى الى الرئيس الامريكى والتى جعلها عنوانه لديوانه وفيها يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها ضد المستعمرين، وفيها يتفاءل بالمستقبل ويعلن رفضه لكل قوى الشر التى هى متاحة لكل رئيس أمريكى . وقد نشرت فى كتاب مستقل سنة ١٩٥٣ وفيها يقول :

يا سيدى ..
اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام
وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام
واعلم انك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء
وتطلب فى الارض سحر النجوم فتصنع لآلاها بالدموع
واعلم انك تهوى العطور
فتنشر فى الارض عطر العفونة
واعلم انك تهوى الحرير
فتطعم — فى الوحل — دود الخيانة

---

(١) السابق ص ٣٧ .
(٢) منزل الاقنان ص ٣٠٩ .

بخضرة أيامنا الزاهرات وتسقيه رونق ماء الحياة
لينفث بعض خيوط الحرير تلف بهن رقاب العصاة
ثم يستمر يذكر ألوان الكفاح التي خاضتها الشعوب فيقول . . .
وقامت شعوب، تهز الظلام بمشرق أحلامها الهائلة
وتعلى على ضربات الفساد بناء مدينتنا الفاضلة .
وكانوا يقولون « يحيا الوطن »
ثم يخاطب الشاعر فى نهاية القصيدة الرئيس الامريكى قائلا :

اتسمعنى ايهذا الاله
.. فان تملكوا الذرة المفنية
فانا لنمتلك التضحية
ونملك طاقاتنا كلها
ونملك أيامنا الباقية
وتاريخ أجيالنا الآتية(١)

ونحن نلاحظ أن الفخ الذى يقع فى براثنه الكثير من الملتزمين هو النبرة الخطابية والصوت العالى الذى يفقد الايحاء ويخفف الموسيقا كما نرى فى المقاطع السابقة حيث تتحول حماسة الشاعر لقضيته الى ان تتحول القصيدة الى نثرية فجة كما فى المقطع الاخير ويوقع القصيدة فى حبائل الابتذال والتماس صدقها من الرنين العالى المحيط بها . ومثله كذلك صلاح عبد الصبور حين يتحدث مخاطبا جنديا غاضبا فيقول :

سأقتلك ــ من قبل ان تقتلنى سأقتلك ــ من قبل أن تغوص فى دمى ــ اغوص فى دمك ــ وليس بيننا سوى السلاح ــ وليحكم السلاح بيننا ــ سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال ــ يموج فى ذاكرة الأيام ــ ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ ــ فمنهم الذى بنى حجارة الاهرام ــ لكى يمجد الانسان حين يشمخ الانسان ــ ومنهم الذى بنى منارة الاسلام ــ لكى يقول للانام ــ لا اله الا الله(٢) .

فلعل الشاعر اذ بدأ بداية طيبة فى التقاط أجزاء صغيرة ذات دلالات موحية وأكمل صوغها فنيا لعله لو استمر فى صبر يصوغ تلك الخيوط التى تجمعت فى يده حتى يجعل منها ثوبا فنيا منسوجا فى اطار الفنية الصادقة لكان قد نجح كثيرا .

---

(١) ديوان من «أب مصرى» ــ دار الكتاب العربى
(١) الناس فى بلادى ط ٢ دار المعرفة ١٩٦٢ ص ١٤٣

وفى معركة بور سعيد يكتب «الشرقاوى» رسالة الى زوجته يطلب منها ان تحافظ على تراب وطنها فيقول :

... أواه من بعدى واشــواقى الى هــذا التراب
لكننا والبعــــد يفصـــلنا نطـــوف فى سحاب
يازوجتى أنا لست مجنــــونا فلا تتــــردى
فخــذى فتــاتى باركيها فى التراب ولا تخـــافى
.. هـــــذا التراب مجلل بدماء أبطـــال الكفاح
وعليه عربد ذابحـــو شعبى على نوح الثـــكالى
فى كل شــبر منه أحــداث قديمــات حبــــالى
وعليه تصطرع الدموع ومنـــه ينبثق الصـــباح
... وطنى هو الحرمان والحرمان يبنى لى غــدى
هـــــــو معبـــــــــــــدى
فلتسجـــــــــــــــــــــدى
وخــــذى اليـــه طفلتى وتهجـــــدى
هو معبــــد الشعب المعــذب تحت أثقال السيادة
هـــذا التراب لنـــا اذن ان السمـــاء لآخــرين

فنجد كثرة أسماء الاشارة والضمائر وكلها تعود لشىء واحد وهو تراب الوطن . ومهما كنا حسنى النية نحو احساس الشاعر الضخم باهمية تراب الوطن الا ان ذلك يجعل المحتوى فارغا ومجوفا داخل رغبته فى تقبيل تراب الوطن وهذا هو أحد العيوب التى يسقط فى أسارها الشعر الملتزم .

كذلك يقول فى قصيدة بعنوان «رسالة الى زوجتى» أيضـا فى أثناء العدوان الثلاثى يقول فيها :

الليل يهبط من جـــــــــــــــديد
بالرعب والظلمـات والفوضى وســلطان الذئاب
وبالخـــــــــــــــراب
وتسيل من هـــــــــــذا الظـــــــلام
جميع أشــــــباح الظـــــــــلام
بكل أهـــــــوال الظـــــــلام
مسـنونة الانيـــاب تزحف بالكريهــة والسموم
كزواحــــف العصــــر القـــــــديم
يابورســــــــــــــــــعيد

هم يهبطون سيدمرون ويهتكون ويذبحون ويسفكون
افديك داميـــة الجــراح ولم تزل فوق الجــراح
فلتقذفي فى وجههم بجميع ما تجـدينه حتى التراب
وتـــــــــــــــــــاومى
بتراب موتـــانا اقـــذفيه على العيـــون
كى لا يمـــــــــــــــــروا

فنجد النثرية والخطـــابية المجلجلة تحول الشعر الى حقل خصب للهتاف والشعارات ، وبذلك خنق لروح الشعر وطغيان للنثرية فماذا تفيد الكلمات يهبطـون ، يدمرون ، ويهتكون ويذبحون ، ويســفكون . اكثر من كلمات تلغرافية سريعة وقد أصاب الكلمات وحرارة القضـية تحرق فى لهيبها خصائص الشعر الفنية ولا يبقى الا الرماد المحترق .

ومثل قوله فى «رسالة الى جونســون»

انا لست اقرئك السلام ــ فلا سلمت ــ ولانت اقسى لعنة كتبت على قدر الســلام ــ ولانت ــ وصمة عصرنا الوضاء وصمته الزرية ــ يا عار دنيانا تخلف من عصور بربرية ــ من اى اغوار الجحيم أتيت ويحك لم اتيت ــ من أى كهف مذنب الظلمات جئت وكيف جئت ــ .. يا امبراطور الزراية والمهـانة والذنوب لم عدت من قاع المغيب؟ مـاذا تريد؟ وكيف جئت؟ ــ اتريد أن تتهـدم الاهــرام أو تهوى المآذن والقباب ــ أتريد تخريب الكنائس والمعابد والفنون ــ اتريد هـدم الازهر المعمور وهو منـارة عبر القرون ــ اتريد ضرب السد معجزة الزمان وآية الاصرار والعزم العنيد ..

هنا لم يرتفع الشـــاعر الى مستوى الرؤية الفنية التى تركز وتحور وتجمع فى عدسة استبصار حقيقى لموضوع القصيدة ، الضجيج والصخب والاستفهامات المبتذلة عن هدم الاهرام وتخريب الازهـر وبالرغم من ايحـاء الكلمات وما كان يمكن أن تخصب المضمون الا انها صـــارت خاوية تماما جردها الشاعر من كل بريق فلا علاقة لها بموضوع القصيدة ومن المؤكد أن جونسون لم يفكر فى مثل هذه الاشياء ، ومن المؤكد كذلك أن أسلوب السباب لا يجدى فى الفن كما أن البعد عن التكثيف والقرب من التقرير والسرد جعل قصيدته فى متحنى النثر .

اما حين يصوغ الشاعر افكاره الالتزامية بطريقة هادئة تعطيها مجالا خصبا لتعميق التجربة والسيطرة عليها فانها تعطيه امتدادا آخر وبعدا أوسع ليلجأ الى مسار جديد عن سبيل المنحنى التعبيرى الساخر فى قصيدته «أمسك زفرتك» التى يقول فيها ،

اخى يايهـا العـانى الا تصطنع الصـبرا
فقـد يودى نظـام الحـكم من زفرتك الحـرى
فلا تشك اضـطراب الامـر فى حيـرتك الـكبرى
ولا تصرخ من الجـوع ولا تستبشع الفقـرا
ولا تنـكر على الغـاصب ما يفعل فى مصرا
ولا تغضب على الدنيـا فان الخير فى الاخـرى
ولا تجـزع اذا ماعشت ان لن تسـكن القصرا
ولا تأسى اذا مـامت ان لن تجـد القبرا
تعلم أيهـا المسـكين أن تصـطنع الصبرا
فقد يودى نظـام الحـكم من زفرتك الحـرى
لقـد قلنـا كما قلت فذقنـا السجن الوانا
غـدا يايها الملتـاع يحيـا النـاس اخـوانا
غـدا يمـلا هـذى الارض نور فى حنـايانا

كذلك نجـده فى قصـيدته « فلتعيشى يا جميلة » يلجأ الى تـكنيك يعتمد على القاء مجموعة من الاستفهامات المتتالية ، والاستفهام بالايحـاء يشد الانتباه ودعوة مفتوحة للاطـلال على ما وراءه وهى تعبئـة شعورية بارعة اذا أحسن صوغها ورميها بدقة نحو الهدف وفيها يستعرض استئساد الفرنسيين الذين قعوا امام الالمـان ويذكر فيشى التى استسلمت وهدنت وضـاجعت الالمان غداة الهزيمة ، ويذكر ثورة فرنسـا القديمة ودعوتها للاخاء والمساواة والحرية وضياع هذه الشعارات فيقول :

.. هذه الراية هل مازالت الالوان فيها تحمل الرمز القديم
هذه الراية كانت ذات يوم رمـز ثالوث مقـدس
الاخـاء المسـاواة ومـاذا؟
كانت الراية الحمراء أيضا من معانى ذلك الرمز العظيم
فلمـاذا هـذه الراية مـلاى بالرقـع
ولمـاذا حملت الوانهـا معنى الفـزع

ولمـــــاذا لم تعـــــــد تقـــوى على أن ترتفع
الذى اقعى أمـــــــــــام الهتلريـــــــــــة
عـــاد يستأســـــد فى أرض الجـــــزائر

فنجد اضافة الى ما سبق أن القصيدة لم تسقط فى حبائل التقريرية ، وانما اعتمدت على الهمس المرتفع نوعا مع استغلال ذكى للاسطورة القديمة وما تومئ به من اثارة مشاعر متنوعة توحى بمالا توحى به الالفاظ مما يسير بالقصيدة بفكرتها الملتزمة الى شاطىء الامان .

بينما نجد «أحمد عبد المعطى حجازى» يتناول هـــذه القضية من زاوية خاصة زاوية التقاط حزمة من الاضـــواء وتصويبها نحو الجـــانب الاخر من المأساة فهو يتسلل الينا عن طريق اثارة عواطف الانسان حين يخنق شبابه من اجل بلاده فيقول من قصيدته عنوانها «قديسة» لم تتحسس صــدرها — حين اغتنى وصار رمانا — فقـــد قضت عمرها — حـــاملة رســـالة من التلال — الى مخابىء الرجال فى المدينة — القديسة كان اسمها جميلة — الوجه وجه طفلة لم تترك الاما — والعين عين ســاحرة — مضيئة كحيلة — كان اسمها جميلة — والتمر عمر الزهر لكن الربيع غادر الزمان — لما أتى القرصان — عشرون عاما فوقها مائة — منذ أتى القرصان حلت أوجه الاحزان — يا ويلتنا بطولها لم يبتسم انبسان — لم تبتسم جميلة — لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر — فقد مضى كل فتى فى سنها الى الجبال — لم يبق الا أن تشد نحوهم فى كل يوم رحلها — حاملة رسالة من التلال — الى مخـــابىء الرجال فى المدينة — ... قديستى تغسلت فى دمها — قديستى صلت لاجلها مدائن — دقت نواقيس وكبرت مآذن — طارت طيور فى النواحى باسمها (١)

ونستطيع أن نأخذ مثالا لشاعر آخر هو كمال عبد الحليم الذى أصدر ديوانا كاملا أسماه «إصرار» صدر عن دار الفكر ١٩٥٥ يغلب عليه الطابع الالتزامى والغوص فى أحشاء قضايا المجتمع والانفتاح الحر على مشـــكلاته الســـياســـية .

---

(١) مدينة بلا قلب — دار الكاتب العربى ط ٢ ١٩٦٨ ص ٢٩

غير ان المشكلة العامة التى يسقط فيها الشعر الالتزامى هو اللجوء الى المحاجة العقلية والتحليلات الفكرية التى تقربه من القضايا المنطقية .

يقول الشاعر من قصيدة عنوانها «قصور وقبور» التى تعتمد على هذا الحجاج الفكرى يقول :

بين هذا الظلام يولد شعب يطلب النور او يريق الدماء
وجد الارض جنة لسواه فتغاضى عن جنة فى السماء .
ان هذى القصور ستر لعريان بناها وماله من بناء
وطلاء القصور لو حللوه أيقنوا انه دم الابرياء .

كذلك فهو يلجأ الى الخطابية الحادة التى تعتمد على «فرقعات الالفاظ؟ والنبرات الحماسية التى لا تطل على اغوار النفس بل تذوب دخانا باهتا يفسد الرؤية الشعرية ويخنق مسراها الى داخل الذات وتقتصر الرؤية على الرؤية السطحية التى تطل على الخارج فقط .حين يقول كذلك فى قصيدته «صراع ودموع»

لغة الدمع لم تعد منطق اليوم غجفف دموعك الماضيات
نحن نحيا كاننا حشرات فى كهوف تموت فى ظلمات
نكبت الغيظ فى الصدور ونبديه خفاء فى هذه البسمات
لن يريح النفوس الا انفجار فصراع مروع الصرخات . .
هى حرب الحياة اما حياة أو ممات يكن معنى الحياة

ولكن الشاعر حين يحاول ولوج نافذة القلب ويتسلل بقضيته على مهل ويصوغها فى اطارها الفنى ويعتمد على النداء الهامس الاسيان الذى يعطيه قدرة من معطيات الفن فان قضيته تستطيع تحقيق ذاتيتها وهو حينئذ يكون قد ساهم فى المشاركة الجادة فى مشكلاته التى عاناها مساهما بها فى وجدان الجماهير معتمدا على اللمسات الموحية التى تحمل شحنات دالة .

يقول الشاعر فى قصيدته «اصرار»

أخى هل نحن تحت الارض اعشاب وديدان
أخى يأيها الانسان هل فى مصر انسان
أراها مسرح الاشباح قد وارته الوان

هى الفـــلاح والفـــلاح اسمال واكفان
هى العمـــال والعمـــال اجهـــاد وحـــرمان
هى المظلوم والمطلوم لا يجـــديه غفـــران
ارانا نجمع الاصـــوات ما للصـــوت ريحـــان
دمـــاء فوق هـــدى الكف برهـــان ونيـــران
وهـــذا الظلم لا يرضـــاه انجيل وقـــرآن

فنلحظ أن الشاعر الملتزم قـد اسبغ على التزامه رداء فنيـا لم يبتذل شعره فى طرقات الهتافات السياسية . ومثل ذلك قوله أيضا فى قصيدته «الفجر الجديد» .

يارفيقى . . ونحن جرحان مرأن يسيلان من دم وصديد
يارفيقى ونحن روحان حران يضجان فى حديد القيود
يارفيقى انا وأنت وبعى وابن عمى جماعة من عبيد
انا أبكى وأنت تبكى ولكن لن يفل الحديد غير الحديد
يارفيقى ونحن ننحت فى الصخر قصورا وننزوى فى قبور
أفمن يخلق السعاده كفاه يعانى فى كهفه المهجور
أفمن يخلق البطولة والابطـال يرضى بعالم مغمور
ياجيوش العبيد أرهقك الظلم فقومى الى الكفاح وثورى

واذا نحن مددنا البصر الى مزيد من العطاء الشعرى الملتزم وجـدنا «عبد الوهـاب البياتى» الذى يجعل من شعره بؤرة تجتمع فيهـا زوايا الالتزام الشعرى وتطبيقه لوجـه النظر المتفـائلة وهو يصهر فى شـعره مشاعر أمته ويحيلها فى بوتقة فنية تعكس خلفية الشاعر التى ترتكز على دعائم التزامية صـادقة .

والبياتى سـواء فى ديوانه «أشعار فى المنفى» أو «المجـد للاطفال والزيتون» أو «أباريق مهشمة» تطالعنا فلسفته الملتزمة يقول فيه قصيدته «احزان البنفسج» .

ألملايين التى تكدح لا تحلم فى موت فراشـــه
وبأحـــــزان البنفســج
أو شـــــراع يتـــــوهج
تحت ضـــوء القمـــر الاخضر فى ليلة صيف

أو غراميـــــــــــات مجنـــــــــون بطيف
تعـــــرى ــ تتمـــــــزق
المـــــــــلايين التى تـــــــــكدح
المـــــــــلايين التى تصـــنع للعـــــــالم زورق
المـــــــلايين التى تصـــــنع لمغـــــرم
المـــــــــلايين التى تبـــــــــكى
تغنى . . . تتـــــــــــــــألم
فى زوايـــــا الارض فى مصـــــنع صلب أو بمنجم
انهـــــا تضـــحك من أعماقهـــــــــا
تضـــــــحك تغـــــرم
لا كما يغـــــــرم مجنـــــــون بطيف
تحت ضـــــــوء القمـــــــر الاخضـــر
فى ليلة صـــــــــــــيف
الملايين التى تبـــكى . . . تغنى . . . تتـــألم
تحت شمس الليل . . . باللقمـــــــة تحـــلم (١)

فهنا لا نعدم منحى طيبا للتجربة الثورية فهو يستكشف موضـــوعه عن طريق الاداء الفنى الذى يقارن بين نوعين من الناس استطاع ان يجذبنـــا وينزع ذواتنـــا الى الميل الى جانب قضيته التى يدعو اليها بدون حـــاجة الى صخب الكمات وجلجلات الحروف .

وفى ديوانه «المجد للاطفال والزيتون» نجده يتحدث الى «يافا» ويقدم لها قصائد بعيدة عن ابتذال التقريرية ويعتمد على التكنيك الفنى ويجعل منه النافذة التى تطل منها قضـيته يقول :

«يافا» يســــــــوعك فى القيـــــود
عار تمـزقه الخنـــاجر عبر صـــلبان الحـدود
وعلى قبـــــــابك غيمـــــة تبـــكى
وخفـــــــــــــــاش يطيـــر
يـــاوردة حمـــــراء يامطـــــر الربيـــع
قـــــالوا . . . تمتـــع من شـــميم

---

(١) أشعار فى المنفى ١٩٥٧ ص ٧

عـــــــــرار نجـــــــــد يـــــــارفيق
فبـــــــــكيت من عـــــــــــارى
. . فمـــا بعـــــد العشـــية من عـــــــرار
فالبـــــاب أوصـــــده « يهوذا » والطـــــريق
خـــــــال ومـــــوتاك الصـــــفار
بـــــــلا قبـــــور يـــــــأكلون
اكبـــــادهم وعلى رصـــيفك يهجعـــــــون (١)

فالشاعر اذ يختار الرمز «يســـــوع» «يهوذا» انما يشيع فى المتلقى شحنات تاريخية تغنى عن أكثر الكلام وتعطى موضوعه مذاقا خاصا وكذلك ما يعتمد عليه من الرصيد الذهنى فى البيت القديم .

تمتع من شميم عرار نجد فيما بعد العشية من عرار . يستغل هـــذا الرصيد لتجسيم مأساة فراق «يافا» تتجـــاوز حـــدود الانفعال الخـــاطف والتشنجات الحماسية ثم تجسيم يافـــا واختفاء النهـــار فى عيونها والغيمة البـــــاكية .

هذه الالفاظ الشعرية ذات الرنين العاطفى الخاص استطاع الشاعر أن يجعلها طبيعية فى حصاده الشعرى لتؤدى دورها الكامل فى خــــدمة قضيته وهو يكمل هذا النغم الاسيان فى أغنيته الثانية ليافا التى عنوانهـــــا «أسلاك شائكة» حين يقول :

صيحــــــــــات حارســــــــة الــــكروم
فى الليــــــــل توقظـــــــــــــــنى
فاسمع وهــــــــو هــــــــــات
ريح الشـــــــــــــــــمال
فى غابة الزيتـــــون ناحبـــــــة على سمعى تعيد
مأســـــــاة شـــــــعبى الصـــــامد المقهور
مأســـــــــــاة الضـــــــياع

---

(١) المجد للاطفال والزيتون ١٩٦٧ ص ٤٥

وكأن معـــــــــــركة تـــــــدور
بيني وبين الموت في صـمت واصـرار حـــزين
انا لن اموت مـــادام في مصـــباح ليل الـلاجئين
زيت ونـــار عبـر مقبرة الحـــــدود
حيث الخيــــــام البـــاليـــــات
كأنهـــــا في الريـــح لافتـــــة تشـــير
الى طـــريق العـــــودة الدامى القـريب

أما حين يتحول الهمس الى ضجيج وتتحول القضية الى خطابة رنانة فلن ينتقد القصيدة كلمات الشعب والمجد والجيش من الجمود تحت صقيع الخطابية وتقيم سدا بينها وبين الملتقى ويصبح الالتزام لعنة الشعر وخطرا حقيقيا يهدده بالضياع كقوله في قصيدته «المجد للاطفال والزيتون» ص ١٧

المجـــــد للشهداء والاحيـــاء من شـــعبى
وللمتمزقين الصـــــــــــــامدين
المجـــد للاطفـــال في ليل العــــــذاب
وفى الخيـــــــــــــام
المجـــــد للزيتـــون في ارض الســـلام
وطنى الكبيـــــــــــــــر
جيش العــــــروبة والخـــــــلاص
. . الخـــائضين اليوم معـــركة المصـــير
والضــــــــاربين يـد الطغـــــاة
المجـــــد للمرضى على سرر البــــــكاء
وللنســـــــــاء الكادحـــــــات
الامهــــــــــــات

فقد انفصمت العلاقة بين الفن والقضـــية وتمرغت كلماتهـــا في وحل الجزئيات الواهنة ذات الخواطر الذهنية الممزقة عن العـــروبة والخـــلاص وفقدت الكلمات دلالتها وأصبحت ضربا وقرعا على الاذان فجاءت أقرب الى النثرية والخطـــابية وجاءت نهايتها منطفئة وصـــارت مجـــرد نشيد حماسي ووقعت في مرض الاستطرادات المملولة .

ومثلها قصيدته «فى المعركة» مجرد شعارات وقصة جافة العروق لا تثير الانفعال وتقف كالجدار الصلد بين الشاعر والمتلقى وكلماتها تتحول الى كرات ثلجية متهرئة تفقد حتى نصاعة الثلج يقول :

كانت شعاراتنا كالسماء
مخضبة بدماء الزمان
وكنا نطالب باسم الصغار
وباسم الحياة
وباسم العراق
نطالب بالارض للكادحين
وكان رفاقى الصغار
ورود الفنادق اليانعات
وراء الجدار يموتون تحت سياط البغاة
وفى الغرف الموحشات
وقد اسدل القاتلون الستار
على سخرياتهم
محاكم تفتيشهم يارفيق

فالكلمات مجردة من اشعاعها الفنى وتحولت الى قطعة انشائية نثرية وتحول البناء الشعرى الى تسطيح للقضية تسطيحا مبتذلا وضاعت الصلة التى كان لابد من قيامها بين وجدان الشاعر وعاطفته الذاتية وبين تفاعله الاصيل خلال قضيته الفكرية التى وصمت بميسم العزلة وجعلها معلقة على السطح لا تملك الغوص الى الاعماق .

ولعل أوضح منهج يبين عن التزام البياتى يتجلى بوضوح فى قصيدة «عذاب الحلاج» وقصيدة «محنة ابى العلاء» فقد جعل من حياة الحلاج المصلوب فى بغداد عام ٣٠٩ طريقا يزرع على جنباته تجربته واحساسه الالتزامى .

فنجد فى المقطع الاول من «عذاب الحلاج» انه يتخلى عن الاستمرار فى مسيرة الحياة الرتيبة يتطلع الى حياة جديدة ..

سقطت فى العتمـــــــــــــة والفراغ
تلطخت روحك بالاصــــــــــــباغ
شــــــــــربت من آبــــــارهم
أصابك الدوار — تلوثت يداك بالحبر والغبـــار —

وفى «رحلة حول الكلمات» المقطع الثـانى يقدم البياتى قضيته التى وقف لها قضية الفداء والتضحية .

ما أوحش الليل اذا ما انطفأ المصباح — وأكلت خبز الجياع الكادحين، زمر الذئــاب — وصــائدو الذبــاب — وخــربت حــديقة الصــباح — يامسكرى بحبه — محيرى بقربه — يامغلق الابواب — الفقراء منحونى هذه الاسمال — وهذه الاقوال — فمد لى يدك عبر ســنوات الموت والحصــان والصمت والبحث عن الجذور والابار — ومزق الاسداف وليقبل السياف — فناقتى نحرتها وأكل الاضياف — وارتحلوا — وهأنذا اقلب الاصداف .

كذلك يؤكد موقفه من الذين ينضم الى جــوارهم وعن الذين يقفــون فى الصف المقابل :

وضج فى خرائب المدينة — الفقراء اخوتى — يبكون فاستيقظت مذعورا على وقع خطأ الزمان — ولم أجد الا شـهود الزور والســلطان — حولى يحومون وحولى يرقصون ، انها وليمة الشيطان بين الذئاب هأنا عريان .

ولعلنا نذكر كذلك صــلاح عبد الصــبور فى مثل هــذه اللقطة لزاوية التحمل للمسئولية فى مسرحيته الشعرية المعنوية «مأســـاة الحلاج» فى «المحاكمة» وصــلاح عبد الصبور يحــدثنا عن انه وضع أمام ذهنه قضــية الالتزام فى المسرحية حين يقول : «أردت بهــذه المسرحيــة أن أضع مشــكلة معاصرة هــامة : مشكلة التزام الفنــان .. ثم الوسيلة التى يستطيع بها الفنان أن يكون ملتزما بحق وهى كلمته التى يطلقها والتى تنتقل من جيل الى جيل والتى تزيد فعاليتها كثيرا على فعالية السيف (١)

---

(١) مجلة الاداب ص ٣ اغسطس ١٩٦٦ من ندوة الاداب .

نجـد من هـذا الحوار حيث نرى التـلاحم بين الواجب الاجتمـاعى والمسئولية .

ابن سريج : هل أفسدت العامة يا حلاج؟
الحلاج : لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم
ابن سليمان : يعنى هل كنت تحض على عصيان الحكام؟
الحلاج : بل كنت أحض على طاعة رب الحكام

برأ الله الدنيا احكاما ونظاما فماذا اضطربت واختل الاحكام؟
خلق الانسان على صورته فى أحسن تقويم فلماذا رد الى درك الانغام ...

وحين يسأل القاضى ابو عمر الحلاج عن الرسائل التى أرسـلها لابى بكر الماذرائى وسواه ويدعوهم — حسب قول أبى عمر — ان ينتفضوا ويهبوا ضـد الدولة .

يقول أبو عمر : لم أرسلت اليهم برسائلك المسمومة؟
الحلاج : هذا ماجال بفكرى

عاينت الفقر يعربد فى الطرقات — ويهدم روح الانسان — فسألت النفس : — ماذا أصنع؟ هل أدعـو جمع الفقراء — أن يلقوا سيف النقمـة فى افئدة الظلمة؟ — ما اتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر — ونداوى اثما بجريمة — ماذا أصنع — أدعو الظلمة — أن يضعوا الظلم عن الناس — لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبى؟ — ماذا أصنع؟ — لا أملك إلا ان اتحدث — ولتنقل كلماتي الريح السـوحة — ولاثبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية — فعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة — يستعذب هذى الكلمات — ويمر بها فى الطرقات يرعاها ان ولى الامر — ويوفق بين القدرة والفكرة — ويزاوج بين الحكمة والعقل .

أبو عمر : هل تبغي أن يرتفع الفقر عن الناس؟
الحـلاج : ما الفقر؟
ليس الفقر هو الجوع الى المأكل والعرى الى الكسـوة .

الفقر هو القهر — الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح — الفقـر

هو استخدام الفقراء لقتل الحب وزرع البغضاء (١)

فقد حول مأساة الحلاج من قضية موت بتهمة الزندقة الى موت من أجل قضية اجتماعية .

ونجد البياتي كذلك فى هذا المسار فى قصيدته «محنة أبى العلاء» فأبو العلاء والشاعر كلاهما اضطر الى الاعتزال عن المشاركة المباشرة فى ضجيج العصر والزمان ولكنهما كانا لا يزالان على اتصال حقيقى .

كان زمانا داعرا ياسيدى كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف .
وكنت أنت بينهم عراف — وكنت فى مأدبة اللئام — شاهد عصر سيادة الظلام .

ونجده يخاطب الكلمات داعيا الى أن تتحول الى فعل

فاستيقظى ياصخرة فى الصدر يارمحا بلا سنان
ياكلمات خضبت بالدم يانارا بلا دخان
ولتسكنى ضفادع السلطان

ونجد المغنى يقول للسلطان كذلك : ياقمر الزمان — أسالك الامان — فاننى رأيت فى الاحلام — تاجك منه يصنع الحداد — نعل حصانى — ويحز رأسك الجلاد — ويقول : وتجدب الحقول فى شتاء هذا العام — فالفقراء صلبوا فى السوق — سلطانك المخلوع — وكفروا بالجوع — ولتضىء المشاعل — ظلام هذا الكوكب الغارق بالاوحال والصقيع — هذا الاقحوان الذابل — «والسلطان رمز للقهر والحكم الطاغى»

ففى «لتكن الحياة عادلة» يقول الشاعر :
الموت عدل — حسنا فلتكن الحياة — عادلة وليمنح الشحاذ عرش الشاة — فمصطفى مات على الرصيف فى الظهيرة — والشاة مات فوق

---

(١) مأساة الحلاج — دار القلم ١٩٦٦

صدر الدمية الاميرة مخدر أو عاريا ومصطفى الاخر فى الحتل على ساحاته يخور — مهشما منخور — عيونه جاحظة ووجهه مجدور — يستقرىء الارض ويمضي باحثا عن البذور .

وهو يخاطب الذين يريدون ايقاف عجلة الارض الدائرة : اذا أردتم سادتى فلتسكنوا الشاعر ولتحطموا القيثار — ولتوقفوا الانهار — فعصركم مضى الى الابد — ولم تعودوا غير اشباح بلا قيود — والارض رغم حقدكم تدور — والنور غطى نصفها المهجور .

ونستطيع كذلك أن نضيف الى ما سبق أن صلاح عبد الصبور ينتبه كذلك الى الدور السياسى للحلاج أشد ما يكون وضوحا وما يمنعه من حمل السيف فى سبيل تنقيته الا لانه يبحث عن سيف يبصر وقد تشابهت الامور : لا أخشى حمل السيف ولكنى اخشى أن امشى به

فالسيف اذا حملت مقبضه كف عمياء
أصبح موتا أعمى

ولكن موقفه السياسى يبدو جليا فى قوله بأنه :

لا أعرف صاحب تاج — الا الله والناس سواسية عندى من بينهم يختارون رؤساء ليسوسوا الامر — فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضا من أرضه اما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس كي يفرخه تحت غبائته الشر ..

لكن الالتزام القائم على رصف الكلمات وسرد الالفاظ سردا فاقدا للون والحركة ويعتمد على الحكاية المعروفة الفكرة بدون عدسة شعرية تجمع الدلالة الحية للتجربة التى تبقى مؤرجحة تتجاذبها الكلمات الجوفاء يصبح باهتا لا قيمة له فى مثل قول بدر شاكر السياب فى قصيدته «ربيع الجزائر»

سلاما بلاد اللظى والخراب
ومأوى اليتامى وارض القبور

اتى الغيث وانحل عقـــــــــد السحـــــــاب
فروى ثرى جـــــــــائعا للبـــــــــذور
وذاب الجنـــــــــــاح الحـــــــــديد
على حمـــرة الفجـــر تغسل فى كل ركن بقايا شهيد
وتبحث عن ظـــــــامئات الجـــــــــذور
وما عاد صبحك نارا تقعقع غضـــبى وتزرع ليـــلا
واشـــــــــــــــــــلاء قتلى . . . (١)

فالقصيدة لا تجـــذب اية مشاعر لدى المتلقى وانما تبقى مجرد تكرارات مملة تصل الى حـــد الرتابة السمجة المعتمدة على تقريرات «واكليشات» سطحية وتفقد كل قدرة للايحاء والانفعال داخل مسارب الذات أو تلامس وجدان الملتقى وتفقد حرارتها .

اننا نؤمن بأن الشعر يجب ان يبتعد عن كل مســـــالك الوعى المنطقى واسوار الرتابة المنطقية أو وضـــــوح الفكرة الذى يصل الى حد الابتذال بل لابد له من التوغل فى سراديب الذات حتى يصل الى الرؤيا الصـــادقة .

فتاثير الشعر ليس بسبب قضيته مهما يكن من نبل هـــــذه القضية ، ولا يمكن أن يجعل الشاعر كل ركيزته على البرهان والبينة والسرد أو نسخ الواقع ، ويعتمد على الانهمار الحماسى الذى يطفىء حدقة الوعى الفنى .

انه لابد أن يكشف فنه في اطـــــار مضمونه ونحن لا نقصـــد نزعة انعزالية بل نقول كما قال فيكتور هوجو أن الشاعر الذى يجعله بمنزلة النبى لا يطلب الانعزال اذ ينشد العزلة

Le Prhient Cherche La salitude mais non c'isole ment (٢)

والعزلة انما هى لاجل تصفية الانفعال وصهر المادة الشعرية المنتقاة حتى تصبح تحت سيطرة الشاعر وأمام حدقته الفنية فعندما يقول شـــاعر

---

(١) منزل الافنان ١٩٦٣ بيروت ص ١٩

(٢) Le romantisme. Hachete P. 100

فى قصيدة له بعنوان «هولاكو الجديد» عن مساوىء الاستعمار الفرنسى فى المغرب .

تركوا السنابل والمناجل فى الحقول
ومضوا يجرون الذيول
والزرع ينتظر الحصاد
والبيدر المهجور يحلم بالغلال
وصغارهم يتهللون لغلة العام الخصيب
لكن أغنية الجهاد
انستهم الحلم الجميل
فعلت هتافات النضال
ومضوا كتائب فى الجبال
ليحققوا حرية الوطن الحبيب

فنحس خفوت الشعر وعلو النثرية السردية المتهرئة والتعليلات الجافة تعلل لماذا مضت الكتائب فى الجبال ، وأنها تريد تحقيق حرية الوطن الحبيب فهنا انفعال فقد السيطرة على عواملة الداخلية واصبح خاضعا لينبوع واحد هو ينبوع الفكر الاجرد وأرضه القاحلة الذى يبدو فى هذا الصياح المجوف الفارغ حين يقول كذلك فى القصيدة نفسها :

يامن تقوم على القساوة والحديد
أنا لنهزا كلنا بالنار بالدم بالحديد
وببطش زمرتك الشديد
ولسوف تبصر ثورة الحقد المبيت
وتمر عنك مواكب التاريخ صاحبة النشيد
متغنيات بالمنى بالمجد بالغد بالصمود
مهلا فراعنة النذالة والقذارة والجحود
«انا نهاية كل جبار عنيد» (١)

---

(١) مجلة الاداب نوفمبر ، ١٩٥٥ قصيدة للشاعر ناجى علوش ص [illegible]

فهنا نجد الخيال الحسير الذى يتحول الى كومة من الاحجار الصدئة يلقيها الشاعر فيما يشبه السباب .

ولابد لمن يسير على هـــذا الدرب الخطر والحديث عن القضـــايا السياسية أو الاجتماعية التى يعانيها المجتمع أن يمتص التجربة فى شرايين ذاته ويحتضن العـــالم الخـــارجى الذى تتمدد فى اطـــاره هذه التجربة حتى لنحس بالانجـــذاب بينهما ويبعـــد عن الصـــور التى تعتمد على الجلبة والضـــوضـــاء .

وعلى العكس من ذلك عندما تصبح حدقة الخيال لاقطة للقضية التى يعانيها الفنان فانها تنصب شباكها حـولها وتعطى ظـلالا تظل تنبض بالالوان وتتسلل اليها عن طريق الكلمة النابضة بالاحساس الداخلى الذى يبـدو شـاحبا أول الامر ويستكشف فى أثناء الاستمرار فى قراءة القصـيدة حتى تتم المأساة .وتبدو سيقان المشكلة قائمة على منحنى الذات مما يعطيهـــا بعدها النفسى وأثرها الحقيقى .

فعندما يكتب هارون هاشم رشيد عن «النقب» رمز الارض الضائعة لا يعطيك هتافا أو جلجلة وانما يبدأ متسللا اليك قائلا :

بحيـــــــرة اللجين يابحيـــــــرة النقب
ياملعب النجـــــوم يامتـــاهة الحقب
أمواجك المعرجـــات بالـــكفاح والغضب
بالنضـــال والجهـــاد والثبـــات والتعب
قصـــيدة طـويلة حروفهـــــا اللهب
بحيـــــرة اللجيـــن يـــاوردية النسب
وياتفتح الســـنا على مفـــارق الشهب
يا أنت ياسيوفنـــا اللمـــاعة القضب
تهزهـــا زنـود اخـــوة عمـــالق نجب
بحيـــرة اللجين يابحيـــرة العـرب
بحيـــرة اللجين يابحيـــرة الســنابل
زاخـــرة بالضـــوء والعبيـــر والبـــلابل

ملهمة الابداع فى الاسمار والاصائل
بموجك الاخضر بالحفيف بالتمايل
الهمذنى يا أنت ياملهمة الاوائل
وياسخية الرؤى سخية المناهل
يامنبت الفوارس العمالق البواسل
كيف تراك بعدنا فى قلب ليل قاتل؟
عيوننا عليك مازالت فلا تخاذلى

فهنا تتآزر الصور الشعرية فى اعطاء ركيزة راسخة للخطات الشعورية التى تجسد رؤية الفنان لابعاد القضية ويبعدها عن التسطيح والتهريج وانما الكلمات الاسيانه تتساءل عن تلك البحيرة التى طرد منها اصحابها على حافة الصحراء ويجعل الحديث من الداخل من اطار المضمون لا من خارجه وعندما يقول فيها ايضا : .

بحيرة اللجين يابحيرة الامانى
انا حملناك على مناكب الحنان
عبر حياة قفرة كثيرة الاحزان
قائمة غيومها تمور بالبهتان
ودربها مطرز بالشوك والصوان
ولا تزال قمة التصميم والامان
الست انت أمنا ياقبلة الزمان
ياغنوة حبيبة مخنوقة الالحان
موعدنا مع الربيع الطلق فى نيسان
اذ تنشدين أروع الاغانى
اتذكرين النيل والهوادج المزينة
تعيس فى دروبها راقصة ملحنة
وزادها «الاوف» يعلو بالغناء و «الميجنة»
غريقة فى الضوء فى خيوطه مستوطنة
حاملة عرائس الفوارس المحصنة
والراقصون حولها كل يغنى موطنه

ورجفة الدبكة والعباءة المثمنة
اتذكرين؟ أم اضاعتنا الليالى المحزنة
فأنت فى عيوننا خيرة ومحسنة

فنلحظ ان الشاعر يعتمد على اثارة موجات زاخرة من الذكريات التي تفجرها الكلمات الشاعرة لتحمل قضيته قضية البلد السليب . فعن طريق الاصالة والصدق وحسن الاداء نجد هنا التقييد الجزرى فى الرؤيا الشعرية متخذة عناصرها من الايدلوجية السياسية ومحتواها الفكرى وتتبع تلك الخصائص عن طريق الرؤيا العميقة ترى ذلك حين يقول ايضا الشاعر عن طريق اثارة الذكريات .

كيف النخيلات التى على طريق البلد
طويلة أم انحنت حزينة فى كمد؟
تزورها بلابل من الشمال تفتدى
أم انها عارية الاعراف فى توجد
ساخرة من الزمان الجائر المصفد.
دموعها على الضفاف لوعة التشرد
وذكريات عمرها خطوط وهم اسود
تلك النخيلات التى من روحها توقدى
ومن عيونها شربت خمرة التمرد
بحيرتى وددت لو القاك يابحيرتى
على أسنة الرماح فى زحوف أمتى
وملء راحتى البنا والنصر غار جبهتى
وفى فمى أغرودة للمجد للحرية
وكل أحبابى معى يرددون غنوتى
وأنت ياصافية الامواج ياحبيبتى
تعانقيننى بشوق لاهب بحرقة
تعانقين العائدين رفقتى واخوتى
وتمسحين الحزن عن جباهنا العريضة
وتلتقى ونلثم الضفاف يابحيرتى (١)

(١) مجلة الاداب اغسطس ١٩٦٥ ص ١٠

وهنا نجد الشاعر لم يعتمد على الترتيب الفكرى الاجـرد او الفوران الحماسى عن العودة الظافرة مما يصيب قصيدته بالفتور والتميع وسقوطها فى حبـال الخطب الرنانة بل انه طور تركيزه الشعرى حيث جعله تجسـيدا لخواطر نابعة «من الداخل» معتمدا على اقامة نقط التقاء عن طـريق اثارة هذه الذكريات مما يعمق الاحساس بالقضية ويعطيها بعـدا فنيا يضفى اليها نبلا وقداســـة .

ومثل ذلك الالتصاق بين مادة الشعر الاولية من خيال وعاطفة وتصـوير وشحنات وجدانية وبين المعطى الايدلوجى وانغماسها فى نهر القدرة الفنية المستغلة للقدرات الذاتية لحركة التجسيد والتشخيص والايحـــاء ما يعطى للقضية ثراء وخصبا وابعادا موارة بالقدرة على التسلل الى اعماق الذات نجـد «كاظم جواد» فى ديوانه من «اغــانى الحــرية» يقول فى قصـيدته «فى طريق الشمس»

عبر القرى المتنـــاثرات على البســاتين النضيرة
حيث المزارع فى الصـــــباح الحلو هـائمة منيرة
حيث المداخل والمعــــامل والجمـــاهير الغفيرة
حيث القوافل لم تزل تحـــــدو بصـحراء وعيــرة
مـــــازال يؤنس مسمعى ضـــــدى أهازيج مثيرة

ويقول فى قصيدته «اغنية الى صبيحة ١٤ تموز»

يا اخـــوتى المتحرقين عصرت أيامى كفاحـــــا
هـــاتوا جـــراح الامس انشرها على وطنى صراحا
انا غمرنا بالدمـــــاء سهول دجلة والبطـــــاحا
سنظل للسلم الذى لمت حمائمه جنـــاحـــــــا

كذلك يفعل فى مختلف قصائد الديوان مثل معركة الحرية ، ولاجىء ولعنة بغداد ، وتحت ظلال المشنقة وبور سعيد ، والصامدون .

لابد ان تكون هناك آبار فوارة فى اعماق الشاعر نحو قضية مرصودة فى ذاته ولا تكون وليدة لحظة خاطفة من لحظات الانفعال الحماسية بل تكون

نتيجة ترسبات وتراكمات نفسية شعورية واحســـــاس بالمسئولية والالتزام الحر الذى يتفجر داخل مســـــار زمنى متكامل يؤدى ذلك الى نمو البنـــاء التكنيكى والفنى للقصيدة الملتزمة مما يعرى التجربة من عموميتها وشيوعها الباهت الالوان والذى يفقدها طلاوتهـــا .

ان الربط بين الشـــكل الخارجى والانفعال الداخلى يؤدى الى عـــدم تجمد الانفعال وعدم عزل المادة الشعرية .

«ولمعين بسيسو» ديوان صدر عن دار الاداب عنوانه «فلسطين فى القلب». يلتزم فيه بقضايا امته ومشـــكلاتها الحادة ولكن الشـــاعر أحيانا يلجأ الى النبرة الزاعقة والى ضجة الاحرف وكلما علا الضجيج كلما تمزقت حبال الترابط الوجدانى بين الصورة والفكرة واصبح الشعر عاريا من مادته الخام التى تكسبه الطلاوة والتأثير ويتحول الى ركام لا لون له الى قرعات الطبل الذى قصم القلب يقول معين فى قصيدته «تحدى»

انا لا اخـــــاف من العواصف فاعصفى بى ياعواصف
انا لى رفـــاق فى دمى تدوى رعـــــودهم العواصف
وتضىء فى عينى خـــــاطفة بروقهم الخـــــواطف
وتسيل من كفى جـــــارفة سيولهم الجـــــوارف
انا لا اخـــــاف ومن اخـــــاف ولى رفاق ياعواصف

• • •

لقـــد اقسموا والشمس ترخى فوقهم حمـــر الضفائر
ان يطـــــردوا من ارضنا الخضراء تجـــار المقـــابر
ويحـــــرروا الاشـــــآن من قبر المذابح والمجـــازر
ويحـــــرروا التـــــاريخ من قلم المغـــانم والمقامر
فنحقق الوطن الكبير لنـــــا ونزرعه منـــــابر (١)

فلعل الشاعر كان يستطيع ان يجعل قضيته صـــافية كأنها صلاة نفس حاملة فى الوقت ذاته مضمونها الالتزامى حين يجعلهـــا تتخلل داخل ذاته

---

(١) المعركة دار الفكر الحديث ص ١٩٥٢

محولا المظاهر الخارجية للاشياء داخل اطار رؤية ذاهلة وواعيـة محـددة وشاردة بعيدة عن الضجيج والصخب بعيدة عن توليد المعانى الخطـابية وطرقها بأوتار رنانة هنا يكتسب الفن جلاله وتاثيره ويوقظ فى ذواتنـا المشاركة الوجدانية الصادقة لهذه الابيات «لسليمان العيسى» فى قصيدته «صيحة الرواد» .

مـاذا تريد سـماء الوحى من وتـر
وفـوق صـدرى تاريخ الاسى جثما
مـاذا؟ أسوسنة فى الحقل ضـاحكة
أصـوغ انداءهـا للمجتلى كلما؟
أباقـة من شعاع الشمس غـاربة
اذيب فيهـا فراغ الروح والسأما؟
كفـرت بالحقل يؤوى غيـر زارعـه
ويحمل الجـرح لا شـكوى ولا برمـا
كفـرت بالحب ان يقشـر غلالتـه
على حبيبين حـام الذل فوقهمـا
كفـرت بالشمس ان تشـرق على بلـدى
الا لتثلم أرضـا مـرة وسـما (١)

وفى قصيدته «المدينة المحاصرة» من ديوانه «المعركة» حين يتحـدث عن غزة تحت الاحتلال الاسرائيلى يعتمد على الصـورة المركبة بجوها النفسى وشحناتها الانسانية التى تموسق هذا العمل الفنى الملتزم فى الوقت نفسه وتحيله الى نبض حى يختلط باللحم والعظم ويعطى توترا نابضا لدى الملتقى .

يقول معين بسيسو :

البحـر يحكى للنجـوم حـكاية الوطن السجين
والليل كالشحـاذ يطـرق بالدموع وبالانين
أبواب غـزة وهى مغلقة على الشعب الحزين
فيحـرك الاحبـاء ناموا فوق انقاض السنين
وكأنهم قبـر تدق عليه أيـدى النـابشين

● ● ●

ويخـاطب الفجـر المدينة وهى حيرى لا تجيب

---

(١) مجلة الاداب يناير ١٩٦٠

قدامهـــا البحـر الاجاج وملؤها الرمل الجديب
وعلى جوانبهـا تدب خطى العـدو المستريب
مـاذا يقول الفجـر هل فتحت الى الوطن الدروب
فنودع الصحراء حين نسير للوادى الخصيب

• • •

لسنابل القمح التى نضجت وتنتظر الحصـاد
فاذا بهـا للنـار والطير المشرد والجـراد
ومشى اليها الليل يلبسها السواد على السواد

• • •

هـذى هى الحسناء غزة فى مآتمها تـدور
ما بين جوعى فى الخيام وبين عطشى فى القبـور
ومعـذب يقتات من دمه ويعتصر الجـذور
صـور من الاذلال فاغضب أيها الشعب الاسير
فسياطهم كانت مصـائرنا على تلك الظهـور (١)

كذلك يفعل سليمان العيسى حين يتحدث عن الغد فنجد غد الشعب المصوغ فى انعتاق منبجس من تبطين التجربة فى الذات فتتحول الى قضية الشاعر الذاتية فنحسها من داخله فننجذب اليها ونحسها قضيتنا فيقول فى قصيدته «غدنا» من ديوانه «أعاصير فى السلاسل»

أكاد بين ثنـايا الغيب المحـه
دفقـا من النور فوق الارض نسفحـه
بالشـعر والحب يمنـانا نوشحـه
وللبطـولة ملء الخلد مسرحـه
أكاد خلف ضـباب الغيب المحـه
. . . . السـاخرون بنـا لن يوقفوا تقدمـا
تمـزقت فوق أشـواك النضـال دما
لم تنكر الصخر والاشـواك والالمـا
كلا ولم يتهيب ضعفهـا «صنمـا»
مهدمـا قبل أن نلقـاه متحطمـا
. . . يا أمتى فى ضـباب الظلم موعـدنا
ليسحق الحلك الداجى توقـدنا

---

(١) المعركة ـ دار الفن الحديث ١٩٥٢ قصيدة «المدينة المعاصرة» .

دعى السـياط كما شـاءت تبددنا
ولينحطم مزقـا حمـرا تمـردنا
اقـوى من الموت فى لالائه غـدنا

بل ان سليمان العيسى فى ديوانه «قصائد عربية» الصادر عن دار الآداب بيروت ١٩٦٠ يجعل صفحاته لخدمة قضية الالتزام نحو قضـايا امتـه فابتداء من قصيدة «رسـالة الى خطيبهـا فى الجبهة» وياروابى عمان ، وثوار الجبل الاخضر ، ومن «ملحمـة الجـزائر الى لبنان» «وبغداد تمزق القيود» نجد الشاعر يفرس احشاء القصـائد بمشـاعرة التى تتوقد فى معارك وقضايا امتـه .

وياخذ طريق الالتزام منحنى المشـاركة الوجدانية فى قضية الانسان والوطن حين نرى الشـاعر عبد المعطى حجازى يتمنى مشـاركة الشهيد جرحه وميتته حين يعرض بهدوء مأساوى حكاية الصمت والدم حين يتحدث الطـائر الشهيد :

انـا هنـا اقـود كوكبى الصغير
الارض تحت الغيم عسـكران شـاكيا السلاح
هـذا هو الحق مضىء كالصـباح
وهاهـو البـاطل يبـذو جثـة بلا ضمير
أطلقت نـارى وابتسمت للزئيـر
اطلقت نـارى ثم قبلت الجـراح
اطلقت نـارى . . . .
كوكبى يهـوى محطم الجنـاح
امـا انـا فلم ازل اطيـر لم ازل اطيـر
ياليتنى يا ايهـا الطـائر ريش فى جناحك الكسير
ياليتنى بعض الرمـاد فى طـريقك المثير (١)

---

(١) لم يبق الا الأعتراف دار الاداب بيروت ١٩٦٥

فكأنه يدين نفسه حين يود لو شاركه بطولته واستشهاده ، وهنا يتخذ هذا الخط الالتزامي ينبوعه من داخل الذات داخل اطار الوجدان الذى يجعل القضية ليست قضية خارجية يطوف حولها كما يطوف الوثنى حول صنمه بل جعلها فى لحمه وعظمه وتحمل مسئوليته فكأنه من خلال ذلك يحملنا أيضـــا مسئوليتنا كما يقول فى قصيدته «دماء لومومبا» حيث يتخذ اطـــار الالتزام الانسانى الذى يتعدى حدود المكان والقضـــايا التى تحدها اســـوار وطنـــه الخـــــاص .

انى جلست للرثاء ـــ اكلت خبز كل يوم ثم عـــدت فى المســـاء ـــ وروح لومومبا على المرآة خيط من دماء ـــ لا تســـالوا : من قاتل المسيح؟ انى اعترف أنا الذى قتلته هذا الصباح ـــ حين اتانى فى الصباح طـــائرا بلا جنـــاح ـــ مغلل اليدين فى صـــدر الصحف ـــ قتلته طويت وجهـــه وسرت ارتجف .

الشارع المجنون كان لا يزال ـــ يسير فى طريقه اليومى يرسم الظلال ـــ على التراب ثم يمحوها ويقرأ الصحف ـــ بنصف عين ثم يطويها ويطحن الغـــلال ـــ بأذرع الموتى ويربط النســـاء والرجـــال ـــ بقاطـــرات لا ترى ـــ وفجأة جاء الزوال ـــ الظل طال ـــ الظل مال ـــ زال تلك ليلة من الليـــالى والشـــــارع والمجنون كان لا يزال ـــ يمضى ويطحن الغـــلال .....

وحين جاء فى الصـــباح ـــ اطعمنى فؤاده العـــارى واسقانى دمه ـــ ناشدنى بالله الا اســـلمه ـــ لكننى تركته ورحت ارقب الرمـــاح ـــ وهى تنوشـــه وتطوى علمه ـــ قولوا لمـــاذا لم تروا دماءه على يدى ـــ تسرى كما يسرى الحريق ـــ قولوا لماذا لم يصح بى صائح على الطريق ـــ ياقاتل المسيح قف ـــ قولوا لمـــاذا لم يكحل عينه يوم الردى مرأى صـــديق ـــ يامن جدلتهم فوق رأسه السعف ـــ يامن بكيتم تحت صـــوته العميق تأملوا اكفكـــم ـــ انى أرى دمـــاءه فى كل كف ـــ والان والليل يـــكاد ينتهى بلا انتهاء ـــ احس انى عاجز عن الرثاء ـــ فاللفظ نفس اللفظ تلناه رياء فى رياء ـــ والبيع ابلاه وابلاه الشراء ـــ والصمت اجـــدى حينما نهتز من

آعماقنا — وروح لومومبا على المرآة خيط من دماء (١)

وهو يعمق هذا الاحساس احساس المشاركة المتعاطفة الوجدانية التى تلح على ذاته وتجرح ضميره فتجعله يهتف فى قصيدته عن «عودة فبراير» عن الوحدة التى كانت واغتالها الانفصاليون فيخاطب دمشق قائلا :

كأننى سمعت صوتا كالنحيب — يصعد من صمت المنازل — فبراير الشهيد من فوق الصليب — يركض فى الصحراء يستنجد بالقبائل — فلا يجيبه مجيب — كأننى سمعت صوتا كالبكاء — هذا الحسين وحده فى كربلاء — ما زال وحده يقاتل — معفر الوجه يريد كوب ماء — والامويون على النهر القريب — كأننى أرى دمشق بعد ليلة الغياب — بيوتها مظلمة وسجنها العالى وضاء — الليل ليس الليل والعقم فى كأس الشراب — والكلمات مثقلات بالذنوب .

العام يادمشق مر — ونحن لسنا فيه — نحن نسير وحدنا فى التيه .. ياليتنى يا أصدقائى شمعة فى سجنكم — ياليتنى ذكرى تلوح من بعيد — ياليتنى غزوة من غزواتكم شهيد (٢)

ان «حجازى» يأخذ طريق الشهداء زارعا على دربه زهور الكلمة الانسانية الملتزمة نحو قضية الوطن الذى يقدم لقصيدته له بقوله «فى ٦ آيار ١٩٠٦ قدم العرب فى بيروت ١٦ شهيدا شنقهم الإتراك وفى ٢٩ آيار ١٩٤٥ ضرب الفرنسيون دمشق وفى ١٥ آيار ١٩٥٨ وقعت النكبة ... » ثم يقدم قصيدته «أغنية لشهر آيار» :

نحن مازلنا نغنى
لك يا آيار ياشمس النهار
نحن مازلنا نغنى لك ياشهر التمنى
ونوفى النذر فى كل ربيع

---

(١) لم يبق الا الاعتراف ص ١٠١
(٢) السابق ص ١١٢ .

لك ياشـــهر الضحـــــــــــــايا
حـــاملين الدم خمـــــــــرا في جـــرار
ناقلين الشمس بالايدى الى الأرض البـــوّار
علهـــا تطلع قمحـــا وزهورا وهـــــدايا

نحن بين تقطـــر اغنياتنـــا حـــزنا
ويمشى أهلنـــا فى الارض هـــونا
كم علونا العـــــود كبرا وصـــمودا
كم منحنيـــا الحبل والسكين صـدرا ووريدا
كم سقينا كل يوم فيك يا آيـــار مـــــاء
قاني اللون جـــــــديدا
يومك الســــــادس فى بيروت حبل
نحـــــوه سرنا صـــعودا
لم نــدر وجهـــا ولم نغمض عن الفيحـــاء عينـــا
بل غرسناهـــــا بعينيه فاغفى وابتسمنا

يومك الخامس عشر ــ آه يايوم الضحايا والهزيمة ــ آه
يايوم الجريمة ــ نحن لم نبخل عليه بدم لكنه ضن علينا بانتصار
وبمرأى من دوالينا بمرأى من هزار .. انتهينا عنك يايافا وتهنا
دون أن نشبع من شم العـــــــــــــرار

يومك التاسع والعشرون يا آيار ــ سل عنه الجدار ــ انه الصخر
هوى لكننا نحن صمدنا ــ دون باب الشعب كانت جثث الابطال حصنا ــ
كلما الشمس علت فى الافق يعلو الحصن منا ــ فاذا نحن بقرب الفجر
جنـــدى يرى النور وحيدا ــ واذا الاعداء ظل وغبار .
... نحن مازلنا نغني ــ لك ياشهر التمنى ــ ونعيش العام للعام
انتظار الانتظار ــ وتوفى النذر ياشهر الضحايا ــ حاملين الدم خمـــرا
فى جرار ــ ناقلين الشمس بالايدى الى الارض البوار ــ علها تطلع قمحا
وزهورا وهدايا ــ علها تبسم يوما للصغار (١)
فهنا يواجه «حجازى» وجه الحياة المعاصرة بقضاياها ولا ينفصل عن

---

(١) الســـابق ص ٩٣

أشكال المحتوى الثورى يستنكر كل ماسباق خاضها الدم العربى وقد نفذ من خلال الاشياء والتواريخ المتراكمة يعانق نبض الدم الذى لعقه الجلادون والطغاة .

واما الشاعر «كيلانى سند» فله ديوان كامل طابعه الالتزام وهو «قصائد فى القتال» بقضايا امته وقد كتب له مقدمته احد سدنة فكرة الواقعية ومن اصحاب الفكر اليسارى هو محمود أمين العالم الذى يؤكد فى مقدمة الديوان انه احدى الظواهر الادبية التى تواكب حركتنا الوطنية الصاعدة وتعكس معانيها وقيمها وانتصاراتها وانه معبر عن مواكب نضال بشرى تسعى للتحرر ..

كذلك يكتب محمد ابو الحسن وهو احد المشايعين للفكر الماركسى ايضا دراسة للشاعر عنوانها «قصائد الديوان فى ضوء الواقعية الجديدة» .

وهو يرى للواقعية الجديدة وبالطبع يقصد الواقعية الاشتراكية أنها تتطلب من الشاعر تعميم الاثر الادبى واعادة خلق الفكرة فى شكل مجسد محسوس يريد بذلك اقامة حاجز بينها وبين الواقعية الانطباعية ويقصد بها الواقعية النقدية التى يرى انها تحاول أن يقدم الفنان صورا انطباعية للعالم المحسوس كما هو مشاهد ومرئى .

وحين نتصفح قصائد الديوان نجد الشاعر يتخذ منهج الالتزام الذى يبلوره فى الاحساس بانتفاضة بلاده وبالرفض لكل محاولة تصفية ارادة قومه وهو يمضى فى انطلاقه نحو افق جديد فيقول :

أريـــــد أن أمـــــزق الورق
أريد أن أحطم الإشيــــاء كيفمـــا اتفق
أريد أن أخمش باليدين قبـــــة الإفق
كأننى صــــــاروخ نار ود أن ينطلق
تزحـــزحى أيتهـــا الجـــدران كدت أختنق
تزحـــزحى ففى دمى بركان نـــار يحتـــرق
هنـــا هنـــا بأرضنا خضم بحـــر من عـــرق
ولهب انجلبت سماؤنا منـــــه شفق

وصرخـــات منـــــارد يحطم النفق
وموجـــه من الضـــياء تطـرد الفسق
بلادنا يامـــاردا من قيـــــده انطلق
تقـــدمى ومزقى عـــدونا مـزق
لا تقبلى القيـد يعـود بعـدما انسحق (١)

والشاعر فى انطلاقه نحو التفاؤل بغد بلاده يلجا الى الحوار الداخلى. فى قصيدته «أنا وجارتى» ليبتعد عن ضجيج المباشرة والوضـوح فى الدلالة ويتخذ من الاطار القصصى مدخلا لقضية الثقة فى الغـد فيقول فى قصيدته «انا وجـارتى» .

لا تقـــلقى
انا بذرنا دربنـــا بالزنبق
ستبصرينه غـــدا خميلة من عبق
اتعرفين جـــارتى بثوبهـا الممزق
وكفهـــا المشقق
كم قلت لى جـــارتنا ككومة من خـرق
فـــدا ترينهـا غـدا فى ثوبها المنمق
تضحك حينما النسيم فوق الجـدول المصفق
يلفهـــا بمرفق
فيصبغ السرور منها وجههـا بمثل لون الشفق
كوكب مؤتـــلق
حبيبتـــى
اتذكرين حينما رايتنى مبللا بالعـــرق
فقلت لى صـــارخة لا تطرق لا تطرق
حملتهـا قمحـا فغاصت فى المحيط الازرق
لا تطـــرق
فانت لى صفصـافة بين الهجير المحـرق
جـذورها ممتـدة فى الارض فى تعمق
عنـد الهجير احتمى بظلها المرقـرق

---

(١) قصائد فى القتال ــ مكتبة الشرق ١٩٥٧

فقلت فى تشـــــــنج المختنق
حبيبتى لا تقـــــــلقى
لكننى اخفيت انى منـــــــذ أمس الاسبق
ســـــوى بقيـ كسرة يابســـــة لم أذق
الم اقل لا تقـــــــلقى
فالقمح فى بيـــــــدرنا كشعرك المنمق
حتى العصـــــــانير التى تمر عبر الافق
مهيضـــــة جنـــــاحها يرف نصف مطلق
ســـــتلتقى بالحب انى درجت ســـــتلتقى
حبيبتى لا تقـــــــلقى
انا بذرنـــــا دربنـــــــا بالزنبق
ستبصرينه غـــــــدا خـيلة من عبق (١)

نلحظ ان الاداء التعبيرى يختلف على حسب القـــاموس الشعرى وعلى حسب المكونات الفنيـــة والفكرية التى تختلف من شاعر لآخر ولكنها جميعا تصب فى نهر واحد ان اختلفت فى موجتها وسرعتها وتدفقها وقدراتها فانها لا تختلف فى صبغتها وشى أنهـــا ذات مذاق خاص هو الطـــابع الايدلوجى .

فنجده فى ديوانه «فى العاصفة» يتناول قضية الاقطاع والرأسمالية فلا يلجأ الى الخطابة والحماسة الثورية بل يلجأ كذلك الى اسلوب هادىء حين يجعل قصيدته تحمل. «اغنية اقطاعى» ومن خلال هـــذا الغناء المزدحم بالمال والثراء والحديث عن الخمر واللآلى يشيع الشـــاعر فى نفوسنا ما يريد اشاعته واثارته من كره لهذا المجتمع المتعفن. الذى قوامه الاقطاع والرأسمالية فيقول :
انا راســـــمالى
فى قمتى الشماء اقبع فى الاعـــــالى
جـــــدى وجـــد ابى وخـــــالى
مروا على جسر الحيـــاة فطـــاطات لهم المعالى
انا راســـــمالى.

---

(١) قصائد فى القتال ص ٦٣ .

خبزى وخمـــــــــــــــى والزقاق
والف غـــبـــــانية حيـــــــالى
يتهـــــــافتون على ســـــــؤالى
انا راســـــــــــــمالى

راسى يطن به الفراغ لقد ولدت بلا خيـــــــال
وبلا تجـــــارب انها بنت التفـــــــال
انا لست اعبـــــــأ بالنضـــــــال

انا راســـــــــــــمالى
امشى أردد كان عمى كان خـــــــــــــالى
وقطيعنا وأبى يمزق ســــــــوطه ظهر الرجال
وقصـــــورنا قد عرقلت سير الرياح ولم تبـــال
هى مثلنــــــــا هى لا تبـــــــالى
انا راســـــــــــــالى
جـــوعى وثرثارون تحت عمـــارتى عـــدد الرمال
يتطلعـــــــــــــون الى نوالى
وعيونهم محمـــــرة بلهـــاء من سهر الليـــالى
انا لا ابـــــالى انـــا لا ابـــــالى

انا ســــوف أهتف يارجـــــالى
عـــــدد الرمـــــال

. . . قلمى به ذهب يشـــــــــــع
فى أصبعى ذهب يشـــــــــــع
وســــــــــــاعتى قطع اللآلى
جـــــدى وجــــــد أبى وخـــــالى
عنهم ورثت أنـــــــا اللآلى . . . (١)

---

(١) فى العاصفة ـــ عالم الكتب ص ٢٦

«الالتزام والفن المسرحي»

لعل المسرح يتيح للفنان من الموضوعية ما يهيىء له عرض الكثير من الافكار والاراء على السنة الممثلين مستغلا مايتيحه الحوار من نبضات حية .

لقد راح كتاب المسرح يغيرون كثيرا من منهجيتهم ووضع اساس التزامي مرتبط بقضايا عصرهم عن طريق خشبة المسرح ونتيجة لعمليات التحويل التي يعيشها مجتمعنا في مختلف نواحيه وعن طريق التوالد والاحتكاك بين مختلف الثقافات أنتهج المسرحيون مختلف الطرق لاقامة مسرح متصل بجمهوره وقضاياه فوجدنا «الحكيم» يترك التجريدات الذهنية التي كانت تطالعنا في مسرحه الفكري ، ووجه فنه المسرحي نحو واقعية المجتمع ومشكلاته في واجهة عريضة تشمل مختلف المناحي التي يثيرها التفاعل المستمر في تيارات المجتمع فوجدناه في مسرحية «الصفقة» والايدي الناعمة ، واشواك السلام مثلا حيث يحاول تعميق الهدف الفلسفي المتأثر بتغييرات المجتمع وهو يستمد موضوعاته من الواقع المباشر لحياة الافراد في المجتمع وهو يطبق ما اصبح ينادي به من أن الادب الحي الجديد والذي هو أمل المستقبل هو الذي يستمد حياته من الاوراق الخضراء وليس من الاوراق الصفراء ويرى أن الادب الجديد سيكون منبثقا من خلال التجربة النابضة بالحياة لعامل في مصنع لجندي في معركة لفلاح في حقله ، ويرى أن كل من مر في تجربة انسانية أو فكرية وهيأت له ظروف مجتمعه قدرا مقبولا من المعرفة تمكنه من التعبير عنها فيجب أن يعبر عنها باخلاص وأمانة (١) وقد طبق الحكيم ذلك فهو بعد أن ترك المسرح التجريدي أو المسرح الذهني كما يحب أن يسميه والذي قدم فيه أهل الكهف ورحلة الى الغد . نجده يتقدم بخطى طيعة نحو المسرح الاجتماعي الأيجابي والذي يتجلى فيما سبقت الاشارة اليه من مسرحيات .

يقول الدكتور محمد مندور : «وبعد الثورة الاخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية ايجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي الغالب دائما بحيث يمكن

---

(١) ادب الحياة مارس ١٩٥٩ .

اعتبار ادبه صدى للحياة — فرايناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة الى الامام تجيز لنا أن نقول انه قد انتقل الى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف وهو المسرح الذى يسعى الى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها فى نفسه وكل هذا واضح فى المسرحيات الاخيرة التى كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الايدى الناعمة» التى تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش ومسرحية «الصنفقة» التى تحاول ان تتفق وثقة الشعب فى نفسه وقدرته على هزيمة اعدائه فنجد فى احداها التنديد بالاقطاع والتغلب على الاوهام والخوف والفزع التى كان عهد الاقطاع الطويل قد غرسها فى نفوس عامة الشعب وفى مسرحية «اشواك السلام» يكشف الحكيم عن العقبات التى يقيمها رجال المخابرات فى سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين افراد المجتمع الواحد ويرى ان كشف هذه الاضاليل يعتبر اساسا لاقامة السلام والمحبة والاخاء بين البشر افرادا ودولا (١)

بل ان الحكيم ينتبه الى ان المجتمع يصهر الفنان فى بوتقة أحداثه ويدفعه دفعا الى المشاركة عن طريق الكلمة فى قضاياه التى تمر به فنراه يكتب فى مقدمة مسرحياته التى طبعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» يقول :

«وهذا الكتاب يعرض صور الاشخاص والاوضاع والاخلاق ماصدر من وحى المجتمع المصرى فى اعوامه التى تمخضت عنها الحرب العالمية الاخيرة ويظهر أن الحروب وما تثيره فى الامة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع وتدفعه الى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع ، هكذا كان الحال ايضا بالنسبة الى الحرب العالمية الأولى فقد كان المجتمع المصرى وقتئذ يهتز لامرين : الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب ؛ فى ذلك العهد دفعتنى تلك الهزة حوالى سنة ١٩١٨ — سنة ١٩١٩ الى كتابة تمثيلية اسمها «الضيف الثقيل» ترمز الى معنى الاحتلال فى صورة عصرية نقدية ... ثم كتبت حوالى سنة ١٩٢٣ — سنة ١٩٢٤ قصة تمثيلية اخرى هى «المرأة الجديدة» عن طرح المرأة للحجاب ..

---

(١) مسرح توفيق الحكيم — نهضة مصر ط ٢ ص ١٢٢ .

ماكادت الحرب العالمية الاولى تبعد شقتها وتبدأ هزتها باتجاه المجتمع المصرى الى التغير الهادىء والتطور الطبيعى حتى اتجهت الى مصدر آخر هو الانسان فى أفكاره الثابتة فى كل زمان ، كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ . حيث أخذت فى كتابة تمثيليات «أهل الكهف» و «شهرزاد» «وتهرب الجنون الى .....» (١)

ويعلق حسين مروه على مسرحية «الطعام لكل فم» قائلا : «قضية انسانية نبيلة وعظيمة وليس كبيرا على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج هذه القضية فى عمل مسرحى ... ومن الجدير بالتقدير ان يفهم الحكيم قضية الجوع فى العالم اذ يقول على لسان الشاب طارق «عندما نلقى الجوع سنلقى فى نفس الوقت استثمار الانسان للانسان»

ثم أن يفهم الحكيم قضية الحرية ايضا حين يقول على لسان حمدى «مع ان الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الارض عبودية الافراد وعبودية الشعوب . الطعام هو الحرية . يقول على لسان الشاب طارق بأن «من لهم مصلحة فى السطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع .، أن الجوع سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بذل الجهود والمال فى تدعيم اسلحة الدمار التى تزيد فى انتشار الجوع (٢)

وتطالعنا من المسرحيات الالتزامية بموقف مسرحية «مأساة جميلة» لعبد الرحمن الشرقاوى ونلاحظ ان الكاتب لم يلجأ الى التقرير أو المقاطع الخطابية أو الحوار الذى تطفئه التعقدات الذهنية التى تكون دائما المشنقة التى تختنق عليها فنية الاديب بدعوى عرض الفكرة السياسية او الاجتماعية فيفقد رؤيا فنية تتوهج بالايحاء أكثر من رصف الالفاظ الصلدة والتى تكتفى فى جهدها بتقليب الفكرة وعزلها عن اطارها الفنى فى صخب ضجيج الكلمات الحماسية .

«فمأساة جميلة» رمز لمأساة الانسان العربى فى كل مكان تحت براثن الاستعمار وهى نموذج لانفتاح الالتزام على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة

---

(١) مسرح المجتمع — مكتبة الاداب انظر المقدمة .
(٢) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى — مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٥ ص ٤٠ .

الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج ، ومع ذلك فالكاتب يسقط أحياناً في فخ الخطابية وتعرية المضمون من إطاره الفني في هذا الحوار الذي نجده بين مصطفى وجميلة حين يحدثها عن ملاحظته ثبات الصفحة التي تقرأها وعدم استمرارها في القراءة .

جميلة : تتشابه الصفحات ياعمي كأيامي تماما
مصطفى : ماذا عساك قرأت في صفحاتك المتشابهات
جميلة : قصص الشقاء
مصطفى : مازلت أصغر يا ابنتي من مثل هذا الحزن
جميلة : إنا لست أصغر من كثيرات يسمون على الحياة
مصطفى : حقا
جميلة : في مثل سني يسقط الالاف من شهدائنا وعلى الشفاه
مع الدم المسفوك هتافهم «تحيا الجزائر»

• • •

فهنا تحول الحوار إلى شكل عار من الروح لا يضاء بالحدس الفني الذي يعمق الاحساس بالمأساة بل طفى على الظهر في ذهنية مبتذلة عند هتاف بتحيا الجزائر فقد طغت الفكرة على البعد الوجداني واعتمدت على الصياغة الخارجية الصاخبة في هذا الهتاف وفي النثرية أيضا في الحوار الاتي كذلك حين يخاطب «مصطفى» «جميلة» حين ترمي كتبها :

مصطفى : أجننت ؟ ماذا تفعلين ؟
ان الجزائر يابنتي في حاجة لمثقفين
جميلة : ان الثقافة زيفت في هذه الكتب اللعينة

والشرقاوي مرغم بأن يجعل واحدا من الفريق الثاني ممثلا للضمير الذي يجب أن يستيقظ يفعل ذلك حين يجعل «جان» الشاويش الفرنسي شاهدا على قومه المستعمرين وذلك مما يعطي بعدا جديدا في استكشاف داخلي يقبض على الركائز الخفية في الحدث ، ولا يبعد عن حرم الرؤيا الفنية ويفعل ذلك في «وطني عكا» ومن غير تعجل للثانية نذكر قول جان حين يخاطب زميلا له :

دعني .اقل لك انني وسط الانين قد اكتشفت حقيقتي أجل اكتشفت حقيقتي وسط الانين .

حيث الرجال الصامدون يعذبون فيرفضون
هم يرفضون الشر والماساة والالم المبرح والقضاء
هم يرفضون بلا تردد
وهناك حيث يعربد الجانى على جسد الضحية
وتحمل الانسان للالام فوق تصور العقل المحدد
حيث الدماء تسيل من بدن المعذب في اباء
وبلا توجع — أو تضرع
وهناك في برج الفظائع والفجيعة والمآسى البربرية
في ذلك السجن الذى قد كان قلعة برباروبسة حامي المسيح
حيث المسيح يعود يصلب من جديد كل يوم ألف مرة

هناك في هذا السعير انا اكتشفت حقيقتي وخديعتي
مبروك : «باهتمام» ماذا اكتشفت هناك في هذا السعير
انى السجين انى اسير مستباح مهدد وبلا ضمير
انى حقير مستذل لا بطل انى أعيش بلا ارادة

وفى الفصل الثالث الذى يبدأ في صبيحة المذبحة التى اقامها الفرنسيون يتناول الشرقاوى الحدث من جانبه الماساوى فلا ضجيج ولا صخب ولا لعنات تصب على الظالمين ولا جلبة كلمات وانما تتسباق وراء الكاتب في تعميق احساسنا بالماساة وتفجيرها في ذواتنا عن طريق الحوار الماساوى .

عزام : لا .. فلتبلغ الف لعنة
عودى الى البلد الذى اقبلت منه وبلغي عنا السلام .
عمار : «كمن يتلو قصيدة» بالله يا ريح الظلام

الشاعر وعزام في شرطة الجزائر وهند بطلة من بطلات الجزائر وهى خطيبة عمار .

فنجد حجرة في بيت «بوحريد» ويدور الحوار بين «عمار» الكيماوى
عمار : «مكملا» واذا مررت على الحقول الخضر يا ريح الظلام
هند : «متاطعة خشية ان تبكى»
عمار لا تكمل بقيتها فتلك قصيدة تترى دموعى المستكنة ولها رنين فاجع يبكى الاجنة .
عمار : «يكمل» واذا مررت على الحقول الخضر يا ريح الظلام
ورأيت أوراق الخميلة لا يداعبها النسيم ووجدت أن الكومة

الخضراء باتت كالهشيم ورأيت حبات الندى أصبحن كالدمع
الهتون فسلى الاصيل الشاحب المهزوم والفسق المهوم
والمساء
وسلى الخمائل والربى وسلى السماء ...
فاذا سمعت حديثهن عن المآسى والدماء
عودى الى البلد الذى اقبلت منه وبلغى-عنا السلام-بالله
يا ريح الظلام

فالطابع المأساوى لذلك النشيد الحزين والذى يرسم خطوط الصورة الاليمة للبشاعة الاستعمارية نحسها عن طريق الجذب الخفى لهذه الريح السوداء المغمورة فى المأساة كأنها أمواج متلاطمة متزاحمة بانفاس حارة مصبوغة بلون الدم تطل علينا من كل ناحية ببروز المأساة فعن طريق العالم الخارجى للابطال الذى ترسمه خيوطه الخانقة . هذا الحوار المأساوى يكتسى الالتزام برداء نبيل من الحزن الغامض الخفى الذى يجعل التمرد والصراع والتحفز تتجاذب كلها لتصنع رفض العربى لتلك البشاعة الرهيبة التى تأتى من بشاعة الاستعمار نفسه .

ونلحظ مثل هذه الروح الشامخة بالمأساة بعد أسر هند ويدور حوار بين جاسر وجميلة . فعن طريق التسلل الى نفوسنا بذلك الحوار الذى يشف عن الامل المذبوح للخطيبين هند وعمار كأن الكاتب لا يريد اشراكنا فى الاحساس بتلك المسألة الخاصة ولكنه يملك القدرة الفنية التى تجسم هذه المعاناه الخاصة لتجعلنا شركاء فيها أسرى لها .

جميلة : أسفى على عمار أصبح ذاهلا من بعد هند .
جاسر : بل انت واهمية فعمار له قلب جسور متقد .
عمار يعرف ما الجهاد وما الفداء
جميلة : «شاردة» كانا سيفترنان فى هذا الشتاء بلا مراء .
كانت تسير فتخطف النظرات للوجهات . حالمة بأثواب الزفاف .

كانت تقول له سنبنى عشنا فى مخبأ فوق الجبال . حتى اذا جاء الزمان الحلو وانحسر الشقاء سيكون هذا العش قصرا رائعا مثل الخيال .

جاسر : «منفجرا فجأة» لا تكملى
جميلة ، لم عدت تصرخ ؟ هل اخافك؟

جاسر : اسكتى
جميلة : أنا لا أخاف
جاسر : لو اننا نبكى سعادتنا التى راحت لراح العمر فى هذا البكاء .

ويعترض البعض على أن اتخاذ الشاعر الملتزم شخصيته معينة بالذات بدون الحديث عن الشخصيات الاخرى التى شاركت فى عبء الكفاح أو أن يتحدث عن شخصية كجميلة بالذات لا تزال حية بيننا . يرى أن ذلك ليس من حق لحمل مضمونات الحياة فى القرن العشرين مهما قصر عن غيره فى الرمز والخيال والوثبة الفلسفية والغوص فى باطن الوجدان» (١)

وطنى عكا

فى هذه المسرحية يتناول الشرقاوي الفترة ما بين صيف ١٩٦٧ — ١٩٦٨ بعد ظروف النكسة ، وتتحدث عن حق الانسان فى وطنه وفى أرضه . أى أن هذا العمل يتناول قضية الامة العربية كلها قضية فلسطين والتعصب الاسرائيلى .

وتدور احداث المسرحية فى احد احياء اللاجئين بغزة وعن طريق الحوار تتجسد المأساة بأبعادها وعن طريق الاشخاص يقيم الشاعر شرخا ضخما فى جدار التبلد واللامبالاة ليفتح الاعين على آخرها على الجرح الغائر فى قلب الانسان العربى .

من أحد المقاطع الدرامية فى حوار أم رشيد وليلى اللاجئتين اللتين تعيشان على أرض غزة يتجسد روح المأساة .

أم رشيد : كل شىء هاهنا كان جديدا لم يزل .
هذه النكبة والذلة والحزن الجديد
وتركنا منزل الاجداد فى عكا وعشنا هاهنا تحت الخيام . ..
وتركنا خلفنا الماضى كله
وعبير العمر والاحلام والموتى تركنا كل شىء .

---

(١) السابق ص ٨٧ .

ليـــــــلى : كنت طفلة
لم اكن افهم ما معنى ضياع الناس في جوف العراء
لم أكن أعزق الا ان هذا لعنة يصنعها سحر خبيث
ضد بعض الطيبين ... لم أكن أتهم شيئا غير انى
صرت من غير وطن
وتعودنا هنا ان نمتهن .
ومددنا كلنا ايدينا نأخذ اقوات المعونة
هكذا اصبحت اقتات المذلة
ام رشيد : هكذا صرنا جميعا غرباء
وفى هذا الحوار يرسم الصـــــورة الاولى للذين يقتاتون خبز الغربة ويغتسلون بدموع النكبة .
وتطالعنا شخصية حازم الكهل الفلسطيني الذى ظل يصرخ منـــاديا وطنه عكا وهو يحكى لابنته ليلى بعد عودته من سجنه وتسأله ليلى عما جرى له فيقول :
حـــــازم : انى صرخت بهم هناك : اريد عكا
ان لم يكن بد من السجن الرهيب عكا ما اريد
ان لم يكن بعد بد من التعذيب حتى الموت فارمونى على هضباتها
قالوا ستبصرها وترجع بعدها
وحملت فى جمع عديد
ورايت عكا من بعيد
فأكدت ابصر نورها حتى استبد بى الجنون .
يانورها الوضاح كيف اضأت من يتعدى لقوم آخرين؟
ياريحها لم تخفقين بكل انفاس الحيـــاة الى رئات الغاصبين؟
وصرخت ياعكا لقد عاد الطريد مكبلا وغدا يعود بلا قيـــود
فأخذت فى الاصفاد معصوب العيون الى الحدود
وعلى الحدود رميت فى أحد السجون هنا بغزة .
واستجوبونى : ايها الشيخ الوقور لقد اثرت الامنين
أأنا أثير الامنين؟ لكنهم لم يأمنون؟
لم يأمنون وارضهم محتلة وحقوقهم منهوبة
فجزاؤهم أن يقلقوا
وظللت أصرخ فيهم لم يأمنون وتأمنون؟
ولكنهم ماعلقوا

وهناك فى زنزانتى أبصرت أرتال الشباب الغاضبين
كانوا هنالك يصرخون ويهتفون ويسألون :
انا هنا فى قبضة المأساة يخترم العدو صدورنا
والاصدقاء يمزقون صدورنا
ياويلنا ياويلنـــــا
لم تمسكون بنا وأنتم هنا هنا اعواننا
أعطوا السلاح رجالنا ونساءنا ليقاوموا ان هوجموا
من أنتم
انا هنا اسواركم لا تهدموا اسواركم
أم أن اسرائيل نضربنا هنا بيمينكم
أنتم بهذا تهدمون حصـــونكم ، بل تدعمون عــدونا
وعدوكم . .

ولعلنا نلحظ اخلاص الشاعر الذى يدعو إلى نقد الاخطـــاء التى يقع فيها قومه فهى تمثل بحق أن الشاعر نبى قومه فلا يكتفى بترويق قضيته والاعلان عنها بالصياح بل يتعمق المأساة ويلطختها بدمائه ويوجه نقده لكثير من العوامل التى تتجمع لتسبب الشرخ فى جدار الوطن كما نجد فى هذا الحـــوار

الرجـــل : اسرائيل تعد العدة كى تهجم .
غسان : نحن قهرناها من قبل
الرجـــل : ومتى نحن قهرناها؟
غسان : سنة : السادس والخمسين
الرجـــل : ياعمى هاها رهه لتصدق هذا ياغسان
أو فى هذا الحوار الناقد كذلك :
رجـــل : جيشنا المصرى فى سينا منبطح
زميـــلة : ان شرم الشيخ قد عادت لنــا . .
زميل ثان : ماعرفنا أنها ضاعت ولكننا عرفنا أنها عادت فى ليلة أمس
وفى مثل هذا الحوار
حـــازم : نحن جميعا متهمون فلسطين ضيعها الصمت
مقبـــل : بل الكلمات .
حـــازم : قلت الصمت
غســـان : ضيعها العالم ضيعنا ضيعنا صمت العالم
حـــازم : لو سكتت ظلمات الزيف وقرع الطبل

وانطلقت كلمات الصدق تضيء الليل
تدوى فى الافق المتبلد كالطلقات
ما سكت العالم عنا بعد
ولسقطت كل الاقنعة قناعا من بعد الاخر
لم يسقط بعد قناع واحد
فلئن لم تسقط كل الاقنعة الخداعة فانتزعوها
وانتزعوا معين وجوها تسكن فيها

ويستمر الشاعر فى تعرية الزيف الذى ارتشيناه فترة من وجودنا وينزع الجلد المتهرىء الناضج بالكذب والخداع وتعصيب العيون .

رشيد : اسمعوا صوت العرب
انه يعلنها بشرى بأنا نطلق النار على تل ابيب
اننا نزحف كى نحتلها
ولقد نحتلها قبل الغروب

أم رشيد : او حق ذاك يابنى يارشيد؟
الف بشرى ياعربي

ماجد : «صارخا متحيا الترانزيستور» اسمعتم؟
الطريق الان مفتوح الى قلب دمشق

حازم : ياضلال الكلمات
جيشنا يزحف بالنصر الى تل ابيب
ربما يحتلها قبل الغروب
جيشنا ارتد الى شط القناة
الطريق الان مفتوح امام العصبة الاشرار
مفتوح الى قلب دمشق
اى انباء تصدق؟
ظلمات ظلمات
كلمات تجعل الانسان لا يعرف شيئا ما على وجه اليقين
هكذا يسقط فى الهوة بغتة
كلمات تملا الدنيا ضبابا
كلمات تملا الحلق ترابا
كل هذا من حصاد الكلمات الخادعة
أين يستخفى شعاع الكلمات الساطعة

فالشاعر يحاول شق الواقع الصخرى الذى تقوقعنا فيه ذات فتر
زيف فهو يريد ازالة هذه التراكمات العفنة التى سدت تيار الرؤية الصحي
للاشياء بهذا النقد القاسى . يريد أن يشعل فى وآح جماهيره المعـــانا
الواعية حيث يبدأ مخاض جديد يتم فيه استكشاف وجودنا العـارى مر
كل زيف .

وهو فى كل ذلك يعرض بأمانة وبساطة وصـــدق كل ما يرجو
اللاجئون . بيت وظل وأمن وبدون صخب الادغاءات . وجزنس الكلمات
يؤدى مالم يؤده الساسة يوما حين يقول على لسان ليلى :

ليــــلى : كل الاكاليل التى وضعت على جبهاتنا تيجان شوك
أترى وجدنا كى نعيش معذبين مطاردين مشردين!
غرباء فى وطن النجوم
أضياف مأدبة اللئيم
انا حلمنا ذات يوم أن نعود وان نعيش كما يعيش
الاخــرون .
لا شىء أكثر من حياة الاخرين
ماكنت أحلم بالنعيم
ماكان لى كالاخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم
بل كنت أحلم أن اعيش بعزتى فى موطنى
وأرى أبى يرتاح فى شيخوخته
ماكنت اطلب أن اشرد من زمانى فى التشرد
ماكنت أرجو أن أموت كما تقضى شمشون فى أنقاض
معبــــد
قد كنت أرجو أن أعيش بساطتى وكرامتى
لا شىء الا ان أجاوز محنتى
لا شىء أكثر من حياة الاخرين
لا شىء الا أن يكون لنا تراب
ماكنت أحلم بالسحاب
لا شىء إلا أن يكون لنا وطن
وطنى هو المبكى الذى ســـالت عليه جميع انواع
الدموع
وبنوه تحت الحائط المهدوم قد مدوا يديهم للجميع
وطنى الذى اعطى الحضارة خير ما تزهو به من
معطيـــات

وطنى الذى منح الخليقة كلها نور الحقيقة
وطنى الذى من أرضه شمخت منارات الرسالاته
العظيمة من قديم ...
قد صار كالشحاذ يستجدى وانتم تنظرون

وهو يلتفت بلباقة كذلك ليلتمس لقضيته انتصارا حتى عند الطرف الاخر كما سبقت الاشارة لذلك فى مأساة جميلة فهو يجعل مارسيل الضابط الاسرائيلي يحس بالندم وعبء الجريمة — ويرى بصيص الحق أمام ناظره .

مارسيل : «هكذا نحن استعدنا أورشليم»
هكذا عدنا الى الهيكل نشرى وتبيع
هكذا عدنا الى المبكى نغنى ، ورقصنا فوق أطلال
سليمان الحكيم
فى رحاب المسجد الاقصى الذى يملا وجدان ملايين
رجال ونساء مسلمين ...
قد شربنا خمرة النصر على قرع التراتيل الحزينة
وجعلنا المذبح القدسى دارا للبغاء
قد تحدينا قداسات المدينة
وعلى أسوارها حيث تطوف اليوم أرواح النبيين
العظام ...
حيث مازالت بقايا من دماء الشهداء
عربد العشاق فى المبكى غدا عش غرام

ارجو : «باشفاق» ما الذى تصنع يامارسيل؟ ماهذا؟ كفى
فلنعد للبيت فوراً اننا جئنا هنا كى نتسلى لا لكى
تجهد نفسك .

مارسيل : حرروا سينا وضموا أورشليم .
اجمعوا كل يهود الأرض فى جنة اسرائيل كى نبنى
ملكا يتوهج
اجعلوا نجمة داود لكى تعلو من فوق الهلال
اجعلوا النجمة من فوق الصليب
كل هذا باطل أيضا وقبض الريح باطل
ما الذى تجتنيه من هذا جماهير اليهود
نحن لا نجنى سوى بغضاء من هذا وحقدا يتأجج

ويناقش الشاعر بصراحة كوضح النهار قضية الاستشهاد والعمل الفدائى وعن قيمته العملية وعن المأساة الدامية التى تتجدد كلما

اصطبغت الارض بدم فدائى فيما يديره من حوار بعد مقتل الفدائيين ماجد ومقبل هذا الحوار الدائر بين «ايمى» الصحفية لاجنبيــة والتى تآلفت مع هؤلاء الفدائيين.

«ايمــــى» : مقبل مات؟ كيف اصدق؟
أجنون ذلك أم حكمة

غســــان : سيظل دم الشهداء هنا فى أرضك يا وطنى علما
يخفق فى ليل الاحزان بنبضة قلب المستقبل
سيظل يؤج هنا بالنور ويصبغ وجه الفجر دما

ايمــــى : تظلم أرضى وسمائى بعدك يامقبل
رشــيد : سنعود لنحمل جثمانى بطلى معركة الجسر الان
ايمــــى : مقبل اصبح جثمانا
او هذا حق.
اجنون ذلك ام حكمة
اية فوضى تغشى العالم
قديس الثورة ذو العشرين ربيعا والحلم الوردى
الطائر فوق جناح الامل الحلو الى ارض المستقبل
كعصفور الزمن الذهبى.
. نقــــاء نبى
فى همة اقوى العرسان

غســــان : ذلك قدر الثورة فينا يا ايمى
ايمــــى : لا بل هذا خطأ الثوار . اجنبى
غســــان : بل ظلم العالم يا ايمى
ايمــــى : اشرح لى العبرة من موته
ايموت لتصبح ميتته رفضا دمويا للواقع
ما ابشع قدر الانسان
ليس العبرة أن تستشهد فى معركة ضد الظلم
لا يامقبل
ان العبرة فيما تكسب
لم يكسب احد من موتك شيئا يامقبل
ان الثورة لم تتقدم لم تكسب الا الحسرات ولوعة من يفتقدونك
لم تكسب جزءا من ارضك يصلح حتى قبرا لك

غسان : الثورة مازالت تتعلم يا ايمى هى تخطو أول خطوة
وسوف تدربها العثرات
ايمى : «منفجرة» افيقوا بعد ولا تمشوا فى النوم الى حرف الهوة
الثورة لا تحتاج الى ذكراكم اذ انتم شهداء
بل لسواعدكم أحياء
للثورات قوانين تحكمها فى كل مكان
أنتم من ضيع مقبل
كلامكم ضيع مقبل
تركتم مقبل كى يقتل
أحرجتم ماجد كلكم حتى اندفع الى المأزق
أنتم مثل فراشات تتساقط فى اللهب المحرق
الكلمات ستحرقكم
غسان : الكلمات تمجدنا وتخلدنا
الكلمة هى مجد الانسان
ايمى : أو قبر الحكمة ياغسان
هاهى ذى كلماتكم اذ تتجسد
تحيل الرجل الى جثمان
مقبل قتلته الكلمات
«وتنهار باكية» حبيبى قتلته الكلمات
غسان : الكلمات تضىء الان طريق الشعب
رشيد : حياة الشعب سيصبغها موت الشهداء
دمنا يسطع فى ليل المحنة بالنور
يضىء طريق الشعب الكادح كي يصنع فجر البخرين
فلنضرب أيضا فلنضرب

ولعل أصدق جوهر للرؤية الشعرية التى تجذب كل طاقات الانسان لتصبها فى تحريك الثأر العربى وتجذ وجدان المأساة وتخرج من أتون اليأس الساحق المروع بذور الأمل الذى يخصب ذواتنا ويقضى على لزوجة ماء البحر الذى مازال يعانق أفواهنا من خلف أسوار جدران اليأس .. ومرارة الهزيمة حيث يضعنا الشاعر على قمة الجرح فى نهاية مسرحيته بعد موت رشيد وحزن أمه وحزن ليلى الفاجع عليه .

أم رشيد : أنا ذى الان مكان ابنى رشيد
هو ذا مدفعه الرشاش «تظهر مدفعا من ثيابها»
انى أحمل المدفع كي أضرب طول العمر مثله
وغدا نزهر من هذا الدم المسكوب جمرة

وتضىء القبر زهـــرة
هكذا تصنع للعالم فجـــره
هـــكذا تولد فى الدمع ووسط الهول والرعب فلسطين
جـــديدة . . .
«ليلى تقف بعيدا وحدها باكية»

حـــازم : ليلى ابنتى ماذا دهـــاك؟ قفى هناك ووزعى هذا الســـلاح
الليل يتبعه الصباح
تصف المقاومة انهزام وهو قبر الثائرين
لتقاوموا بجميع ماملك الجنان من البسالة
قد حالف القدر النذالة ربما زحفت لتهزمنا النذالة
فلترفعوا هاماتكم نحو السماء
لا لا نحيب ولا بكاء
أنا بذلنا كل مافى طاقة العينين من دمع سخين
ولانتم الجيل الذى هـــدم الهزيمة انتم أمل الوطن ولانتم
الجيل الذى لن يمتهن
لا لا دموع فما عساكم تعرفون عن الدموع
أعرفتم دمع الخضوع؟
. . . أعرفتم دمع المهيض اذا تجافاه الطريق
ماذا عساكم تعرفون عن الدموع؟
أعرفتم دمع المحاصر وسط أفياء النعيم
عيناه تكتحلان لكن لا يصد ولا ينال
. . . فلترفعوا هاماتكم نحو السماء
انى أرى النصر الجديد يلوح من خلف الدماء
لتكن دموعكم كحبات الشموع يسيل منهن الشعاع
أنى أرى راياتنا يخفقن فى الافق البعيد
وهناك عكا والقلاع
وهناك يبتسم الشراع
وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع
ها نحن ياوطنى نعود اليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد
عكا لقد عاد الطريق مقيدا وغدا يعود بلا قيود

كذلك نجد الشرقاوى فى مسرحية «الفتى مهران» التى تدور حوادثها فى قرية مصرية ابان حكم المماليك الجراكســـة فى القرن الخـــامس عشر

وبالرغم من البعد الزمانى الذى تدور فيه أحداث المسرحية فان الشاعر ينخذها تكاد ورمزا لكثير من المبادىء الالتزامية ويصب فيها موقفا يراه التزاميا تجاه الثورة وتجاه العمل الثورى وهل يكون داخل اطار حدود بلاده أم من الممكن نقل هذا العمل الثورى خارج الحدود .

كذلك يتخذ موقفا من كل حاكم يرتمى فى أحضان الحاشية ويضيعون منه ثوريته التى كان يؤمن بها فنجد «مهران» يطلب من «هاشم» أن يسمع للقاء هذا الحاكم فيقول :

مهـــران : قل له ان عمالك باسمك

حطموا كل الذى تؤمن به . الذى كافحت طول العمر له
نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملا
ولهذا لم يعد فى كل قلب غير حلم بالخلاص
منك أنت أنهم قد بذروا اليأس العقيم ،
ولهذا اختلط الظل مع النور فما يعرف الحق من الباطل
بعـــــد
ولهذا فعليك الان ألا تتردد
فى اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك
اننا ننذر انذار الصديق
انه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس واليأس مضلل
فلقد يستسلم الشعب لأنياب العدو
دون أن يدرك فرقا واضحا بين أنياب أعاديه وظفر
الاصـــــدقاء (١)

ويقول كذلك :

قل له أن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب
وما عاد جنان يعد بهجس ـــ بسوى الزيف
وهذا كله من حصاد الخوف ـــ هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينفظ فيها من عبارات الولاء
ان هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك
فاعتراض صارخ ممن يحبك
لهو خير ألف مرة من رضا كاظم غيظ يرهبك

---

(١) الفتى مهران الدار القومية ١٩٦٦

وهو يتناول قضية تصدير الثورة ومحـــاولة السيطرة على الاخرين وسوق الجند الى حرب فى أرض ليست لهم وبلاد تنكرهم وينكرونها فنرى هـــذا الحــوار .

صـــابر : انتى أوشكت أن أنضم للجيش لكى اضمن قوتى ومعاشــا لعيــــالى
غير أنى قلت فى آخر لحظة
كيف هذا ربما مت هناك
فوق أرض لم تكن أرضى ومن تحت سماء لم تكن يوما سمــائى
قلت لا يا ابنى ياصابر لا عد ياولد
فلتمت فى هذه الارض التى أنت ابنها
أنها قد أنبتتك انها مهما تكن أحنى عليك

وائــــل : وطن الانسان ما يمنحه المسكن والعزة والأمن وها نحن هنا كالغرباء
نحن فتيانا وفلاحين لا نملك من ارض الوطن
قيــــد ذراع

صـــابر : ثم هب أنا ذهبنا فانتصرنا ثم عدنا
سيعود الرجل الفلاح منـــا
ليرى الديدان والاعشاب تفرش حقله وامرأته
أصبحت تعرف غيره
واذا أطفاله لا يعرفونه

والشاعر تزعته وردية متفائلة دائما فى قد مغزول من خيوط الضوء الذى تسكبه قطرات الدم المشعة من اجســـاد الضحايا عندما يقول على لســـان مهران :

مهـــران : مهما تكن سحب الشقاء كثيفة فأنا أرى الزمن السعيد
وراء كثبان الشفق من خلف أطباق الغمام
... وغدا تجلجل فى المراعى الخضر أفراح الرعاة
غدا ستزدهر الحيـــاة
غدا سترقص فى السهول عرائس الأمل الجميل
وسترتع الحملان آمنة على صور الحقول
واذا الحياة رقيقة كطراوة البرسيم تحت ندى الصباح
وستغمر الضحكات أصداء النواح
... هو ذا البشير يكاد يصدح خلف غابات النخيل
وصداه عبر النيل حيث شذى زهور البرتقال

بدبيبه الهمسان فى الاوصال كالخمر المعتق
حيث السنابل لم تزل خضراء تنتظر الربيع ولا دموع
والقلب يهجع حالما تحت الظلال ــ بقدوم أعياد الحصاد

واذا كان الفتى مهران تجسيدا للقائد الباحث عن العدالة والسلام لكل الناس فى ظلال الحياة وقد قهرته ظروف قاسية فأصبح انموذجا للبطل الثائر الرافض الذى قهر مرغما فان «الشرقاوى» يطلق مفاهيمه السياسية والاجتماعية فى كل حوار يجسد المضمون ويتحمل فى اطاره مسئوليته كفنان ملتزم .

واذا نظرنا إلى مسرحيات أخرى تحمل سمات الالتزام نجد «سعد الدين وهبه» فى مسرحيته «المسامير» التى كتبها عقب نكسة يونيو وما أصاب الامة العربية من هزة فى أعماق الذات وجدنا مسرحية «المسامير» تحمل فى مضمونها دعوة الي القتال وحمل السلاح .

ثم يكتب مسرحية عنوانها «سبع سواقى» التى نشرتها مؤسسة دار الشعب بالقاهرة وكأنها تصيح فى دمنا لماذا لم نقاتل بعد أن مر على الهزيمة عامان وهو يخلص فى نقده الكثير من قطاعات المجتمع ويحملنا جميعا دم الهزيمة وهو يستعرض تاريخنا النضالى وما حققناه ــ قديما ــ من انتصارات لتكون ركيزة ودعوة مخلصة للسير فى الخط الصحيح .

كذلك نجد مسرحية «زهرة من دم» تجعل من العمل الفدائي خطها الواضح وتعرض لهذا العمل الفدائى الذى تفجر صاخبا بعد أحداث يونيو المؤلمة .

وكتب يوسف ادريس «الفرافير» وكتب الفريد فرج «حلاق بغداد» .

وكل هذه المسرحيات وسواها تلتزم بقضية الفرد والمجتمع والعلاقة القائمة بينهما وتؤدى مفهوم الالتزام وكل كاتب مسرحي ملتزم بقضايا عصره وملتزم بحياة مجتمعه مفروض عليه القدرة على ايضاح افكاره والقدرة على أيصال المضمون الاجتماعى أو السياسي للاخرين فلا يغرق قضيته فى بحار الرمزية أو تميع المفهوم للشخصيات مع غموض التركيب الفنى الموصل للفكرة أو جعل الشخصية تبدو مهوشة الافكار تحوم حول الغرض ولا تقربه كما يجب الغوص داخل الذات الانسانية وجعل الرؤيا من الداخل وليس مجرد اعتماد على موقف خطابى تثيره رنين الكلمات فلابد أن يتوفر فى البناء

المسرحى الخلق الفنى والمسرحى ويستوعب فى لحظة شاملة جميع الابعاد الفكرية والفنية والقدرة على صوغها وصبها فى اناء جـــديد منصهر فى بوتقة الادراك الواعى لقضايا العصر بحدقة واعية شديدة الحساسية .

فعليه ان يعرف الخط النضـــالى والتغيير الاجتماعى الذى يدور فى اطاره المجتمع ويلتمس لمسرحه مكانه الصحيح وسط هذا الاطار .

ونرى انه من حق الفنان أن يعرض لمختلف زوايا القضية التى يعالجها ويعرض باخلاص نحو التزامه للصراع الدائر كما فعل لطفى الخـــولى فى مسرحية «القضية» والتى تتبنى فكرة اصلاح المجتمع والقضاء على العفن والتفسخ الذى يخنق مشـــارب الحيـــاة الكريمة ولكن العلاج تختلف النظرة اليه هل يكون بالتغيير الجذرى والقضـــاء الكامل لكل المعتقدات والاحكام السابقة التى فرضت مقدما على كل نبض فى المجتمع باعتبار أن الاصـــول السيئة لابد من اجتثاثها حتى يستقيم الامر؟ أو أنه من الممكن الاصلاح الهين الذى يحتفظ بمسلمات المجتمع فى أنظمته مع العمل على التغيير الهـــادئ؟ ومهما يكن الطريق الذى يرتضيه الكاتب فانه يكفى اثارة الاذهـــان للتفكير ووضع علامات بارزة على منحنيات الطريق فيقول لويس عوض فى معرض تعليقه عن هـــذه المسرحية «وأبرز مقومات الواقعية فى كوميديا «القضية» للطفى الخولى هى فكرة الادب الهادف كما يسمونها فى بلدنا وهى فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذى يعيش فيه وبالمصير الانســـانى بوجه عام وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد (١)

---

(١) دراسات فى النقد والادب ــ المكتبة التجـارية ـ بيروت ١٩٦٣، ص ٦٩

«الالتزام فى الروايــة»

لعل الرواية بقدرتها على الموضوعية تستطيع أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع وقادرة فى نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضـــايا التى تتصـــارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها وتستطيع المساهمة الجادة فى تعميق دور الفن فى كشف النقاب عن العلل والادواء .

ونستطيع أن نعتبر كنموذج لوجهة النظر الالتزامية الكاتب الكبير نجيب محفوظ ولعل اختيارنا له ناتج من الثراء الضخم الذى اغنى به الفكر العربى عن طريق الرواية خاصة وانه نفســـه قد صرح بأن افكاره تتخـــذ من أرض الواقع جذورها الخصبة ونتيجة طبيعية للمعايشــــة الخصبة له وأن أفكاره نابعة من هذا الواقع لانه هو الذى يوحى بها بل ان الكاتب يقول : «ومع انه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم أو حتى وجـــود مواطن غير ملتزم الا أن الالتزام بمعنـــاه الاصـــطلاحى هو الالتزام بموقف تقـــدمى من الحيـــــــاة» (١)

وقبل أن نستعرض المسار الالتزامى عند نجيب محفوظ نشير الى الموقف الغريب الذى وقفه عبد العظيم انيس من نجيب محفوظ حين يتهمه بأنه كاتب البرجوازية الصغيرة وليس المعبر عن القوى الاجتماعية التى تكافح لكى تؤكد وجودها أعنى الطبقة العاملة المصرية .... وفى كل روايات نجيب محفوظ تجد أيضا هذه النهاية التى لا مفر منها حين تخرج البرجوازية الصغيرة تبحث عن حل فـــردى لتناقضها بعيدا عن الحل الاجتماعى العـــام ... انه يسجل مأساة طبقته ولكنه لا يرى ابعد منها ــ نعم أن بعض روايات نجيب محفوظ تحـــوى شخصيات باهته تتحـــدث عن الاشتراكية ولكنها اشتراكية حـــالمة مثـــــالية» (٢)

ونعتقد أن هذه مبالغة من الكاتب لاننا نرى أن نجيب محفوظ اذا حاولنا استعراض نماذج من ابطاله نجد روح الالتزام تتمشى فى أوصال سطوره المجسدة لموقف البطل .

---

(١) مجلة الاداب يونية ١٩٦٤ ص ٦٨

(٢) فى الثقافة المصرية ص ١٥٤

لعل ما أثار الكاتب هل ان واقعية نجيب محفوظ لا ترتبط ارتباطا مباشرا بمذهب سياسي أو يسارية فكرية تعكس مفهوماتها المقننة سلفا على فنيته بل انه ينبع في واقعيته عن اقتناع داخلي واحساس ذاتي من مسئوليته كفنان يعاني مأساة قومه .

فعلى سبيل المثال نجده في مجموعة قصصه الصغيرة «همس الجنون» تجد قصته «يقظة المومياء» يثير الاحساس بالمهانة والذلة ويعرينا امام هذا التهرؤ والعفن وحين ترى ارضنا التى تقاسمها أعداؤها وتجد «المومياء» التي تصرخ ثائرة لما اصاب الفلاح وهي رمز لمصر بالطبع تقول له «ما الذي دهاك» ما الذي دها الارض فجعل أعزتها أذلة واذلتها عزة وخفض السادة عبيدا والعبيد سادة ... وكيف تنجاسر على ابنى ايها العبد؟ ضربته بعصاك لانه جائع ودفعت اخوته الى ضربه أيجوع في مصر ابناؤها؟ (١)

بل انه يقف ضد هذه البرجوازية الجشعة في روايته «ميرامار» حينما يتساءل طلبه مرزوق الاقطاعي الموضوع تحت الحراسة قائلا : هل تركت الثورة حرية لأحد ما يفرد عليه «عامر وجدى» الصحفي العجوز بأن الحرية في ظلال الثورة أصبح لها معنى آخر ليست هي حرية البرجوازيين في تكوين احزابهم ولكنها حرية العمال والفلاحين أفلا يرضى هذا دعاة الماركسية وعشاق العمال والفلاحين الم يثبت فيها أن البرجوازية على اختلاف انماطها من طلبة رزق الى سرحان البحيرى هم اعداء الثورة وان الفلاحين أو مصر كما يرمز الكاتب بشخصية «زهرة» أمل الثورة ومستقبلها ، مستقبلهينبا ..

إن نجيب محفوظ جعل مساره لاحتضان بالواقع المصرى والانطلاق من رؤيا مشكلاته التى يعانى منها وجدانه ازاء مختلف التناقضات التى تتماوج داخله مع الرصد الواعى لكافة الظواهر المموتة أو الدافعة لحركة التطور ولا يعيبه اطلاقا جعل محوره حول البرجوازى الذى يحاول النفاد من طبقة ليطل على طبقة اخرى متخذا من اشجار اللبلاب هادبا ومرشدا فان ذلك كله داخل الاطار العام للعمل الفنى بل انه كان قاسيا تماما على هذه الطبقة

---

(١) همس الجنون ص ٩٧

المتسلقة كما يبدو فى شخصية «محجوب» فى روايته «القاهرة الجديدة» التى اسماها فيما بعد «فضيحة فى القاهرة» الذى يمثل مأساة البطل المتمرد وانهزامه الذى لا يجد سبيا له بالرغم من انه يحمل شهادة كلية الاداب. فيفاجأ بتفسخ الحياة الاجتماعية «المسألة لا تعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها هل لديك شفيع؟ النت قريب احد ممن بيدهم الامر؟ اتستطيع ان تطلب يد كريمة احد من رجال الدولة؟ ان اجبت بنعم فمبارك مقدما وان اجبت بكلا فلتول وجهك وجهة اخرى» (١)

ومع ذلك فما يزال الامل والتفاؤل الطريق للتخلص من حالة الغثيان هذه التى تغلف الرواية على يد «على طه» مثلا حين يقول : «ليكن جهادنا كله لمصر وكيف تحول امة من عبيد الى امة من الاحرار» (٢)

ففى هذه الرواية نجد تحفز الوطن وتيقظه ساعة تأزم الحالة التى كان عليها عشية انتهاء الحرب العالمية الثانية .

كذلك نجده على سبيل المثال كذلك فى «خان الخليلى» نجد حسه السياسى والايدلوجى بأهوال الحرب التى عانى منها الجميع ونجده شاجبا العفن الذى يفوح داخل الاقطاع والراسمالية حين يقول : «ليس يوجد شر من نظام يقضى على اناس بالانحدار الى مستوى الحيوان الاعجم ولست ادرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون ان غالبية قومهم جياع لا يدخل بطونهم ما يقيم اودهم ، جهلاء لا ترتفع عقولهم عن ادمغة الدواب ، مرضى تستوطن الجراثيم اجسادهم الهزيلة الم يخطر لهم ان ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا؟ فان للحيوان على سادة الزيف حقا فى الغذاء والمأوى والصحة لا مراء فيه ولم يقر بمثله للفلاح» (٣)

كذلك تجده فى «زقاق المدق» يقوم بتشريح دقيق وامين لتلك الفترة التى عاناها شعبنا ابان الحرب العالمية الثانية ليجمع فى النفوس كره الاستعمار وبغض الاحتلال الذى حول الشرف الى دعارة .

---

(١) القاهرة الجديدة ص ٨١
(٢) السابق ص ١٦٧
(٣) خان الخليلى ص ٧٧

نجد احمد راشد المحامى يفلسف فكرة فلسفة ماركس مع دورانها فى اطار البيئة المصرية حين يجىء على لسانه قوله : «نحن شعب من الشحاذين ... وحفنة من اصحاب الملايين فليس يتاح للشعب غير العمل الوضيع أو امتهان الشحاذة ولست أدرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء ، وهم يعلمون ان غالبية قومهم جياع ... جهلاء ... مرضى . الم يخطر لبهم ان ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا» خان الخليلى ص ٨٦ و ص ٨٧ .

بل أن احمد راشد يجعل امله مركزا فى انتصار الروس فى الحرب على امل تحرير العالم من كل قيود الاستغلال «ص ١١٥».

بل ان احمد راشد يصر على الدفاع عن حقوق الفلاح حين يقول : لماذا لا يطالب الفلاح بحقه «الفلاح مضغوط تحت المستوى الادنى للانسانية فلا يمكن أن يطالب بشىء ، ولكن خليق بكل انسان اهل لشرف الانسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط «ص ٨٧» و «ص ٨٨».

وفى خلال الحوار المستمر بين أحمد عاكف والمحامى الشاب احمد راشد ممثل الانتماء الى اليسار ترى بداية تاثير الفكر الماركسى على الظروف الاجتماعية حين يقول لعاكف : لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التى تلعب فى حياتنا الدور الجوهرى ، ونهج له ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى اليس كذلك او عندما يقول :

.. ويرى كارل ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكماليات الانسانية وهذه هى الاشتراكية .

ولا نريد أن نستخرج من الحديث عن كارل ماركس والاشتراكية أن الكاتب أصبح واقعيا اشتراكيا بقدر ما نريد أن نؤكد انه فى عرض هذه المنحنيات الفكرية كأنه يلتزم بالرابطة النضالية والمشكلات الوطنية عن طريق اللمحات والاشارات المختلفة التى تضىء فى اثناء الحوار .

ويعلق غالى شكرى على هذا الحوار قائلا : «الفنان يلخص بهذه الاسطر احد الانباء الهامة فى ذلك الوقت هو أن الفكر الماركسى أصبح التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية ، ومن ناحية أخرى أصبحت

الثقافة هى الرباط النضالى الاول الذى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين الى الكفاح الثورى من اجل الاشتراكيه غير ان نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديمقراطى والمعركة ضد الرؤية الميتافيزيقية» (١)

وفى الثلاثية التى تتكون من «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية» حيث ينمو الانتماء اليسارى بعد الحزب الوطنى والوفد ، ففى قصر الشوك تتكون معالم البطل «كمال عبد الجواد» حين يتحمل مأساة قومه المكبلة بقيود العبودية اليوم توفيق نسيم ، وأمس اسماعيل صدقى وأول امس محمد محمود «تلك السلسلة المشؤومة من الطغاة التى تمتد الى ما قبل التاريخ كل ابن كلب غربه قوته يزعم لنا انه الوحى المختار وأن الشعب قاصر .

بل ان نجيب يكاد يدفع الى الدعاية للفكر الماركسى فى السكرية حين يقول «عدلى كريم» فى حديثه :

حسن أن تدرسوا الماركسية ولكن تذكروا انها وان تكن ضرورة تاريخية الا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظاهرات الفلكية . انها لن توجد الا بارادة البشر وجهادهم فواجبنا الاول ليس فى أن نتفلسف كثيرا ولكن فى أن نملا وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخى الذى عليها أن تلعبه لانقاذ نفسها والعالم جميعا .

المجتمع الفاسد لن يتطور الا باليد العاملة وحين يمتلىء وعيها بالايمان الجديد ويمسى الشعب كله كتلة واحدة مع الارادة الثورية فهنالك لن تقف فى سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

يقول غالى شكرى «وكان اليسار الايجابى المتكامل هو الحل الذى تراءى لنجيب محفوظ كى ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية ، كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة فى «بين القصرين» فلم يرتفع فيها الى المستوى الثورى النشاط للقضية الوطنية والشخصية الاجتماعية معا ، وكان هذا

---

(١) غالى شكرى - دراسة فى ادب نجيب محفوظ ص ٢١٠ سبتمبر ١٩٦٤ .

اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت «كمال عبد الجواد» فى «قصر الشوق» فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك . ثم جاء هذا اليسار فى السكرية واقعا حيا متطورا مع أحداث الفن والتاريخ»(١) .

وفى «القاهرة الجديدة» وفيها نرى أربعة من الجامعيين مأمون رضوان اليمينى وعلى طه اليسارى المؤمن بالاشتراكية والتقدمى محجوب وأحمد بدير . فنجد أن الاشتراكى هو الذى يسير فى طريق الصدق والصراحة ، ويؤمن بالعلم بدل الغيب والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة وموقف على طه من الاحزاب يكشف أساسا آخر من اشتراكيته فايمانه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم الى حزب سياسى له مبادىء اجتماعية ، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلا مفر من انتظاره»(٢) .

كذلك نجد نجيب محفوظ فى «بداية ونهاية» نجد شخصية «حسين» الذى يدرك شقاء أمته ويخرج من اطار ذاتيته الى اطار المجتمع كله وهو يقرأ كتابا فى الاشتراكية لماكدونالد ويرى أن النظام الاشتراكى لا يتعارض مع الدين وقد أعطته هذه القراءة زادا فكريا .

وحين يركب «حسين» القطار الى طنطا نجده تد «أرسل بصره من النافذة فارا من أفكاره فراى الحقول تترامى حتى الافق والخضرة يانعة ناضرة بهيجة تميل رؤسها مع الهواء فى موجات متصلة .. ثم مد بصره كرة أخرى الى الارض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة فيذكر دون وعى أمه وأنها كهذه الارض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرثها بأسنانه . وتغيمت عيناه فغابت عن ناظريه بهجة المنظر ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة ، وأسرته المتجلدة ، ياللعجب ان مصر تأكل بنيها بلا رحمة ومع هذا يقال عنا اننا شعب راض هذا العمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا هو الموت نفسه لولا الفقر لواصلت تعليمى هل فى ذلك من يشك . الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذه وراثية

---

(١) المنتمى ص ٢٢٢ .
(٢) د. محمد حسن عبدالله ـــ رسالة دكتوراه ص ٣٨٦ الواقعية فى الرواية المصرية .

ليست حاقدا ولكني حزين على نفسي وعلى الملايين لست فردا ولكني أمة مظلومة» ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

ولعل الدكتور محمد حسن عبدالله كان على صواب حين قال «ومن ثم يصير من الصعب ان يقال ويسلم بما يقال من أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية وانه محدود في نظرته لحركة المجتمع يرتكز على البرجوازية ومواطن الضعف في المجتمع ويهمل الحركات الصاعدة اذ ليس المهم هو شخصيات الكاتب وانما موقفه من تلك الشخصيات وافكاره التى أتيح لهذه الشخصيات أن تعبر عنها»(١) .

بل لعل الدليل الاوضح على التزام نجيب وسيره في خط المعاناة لمشكلات وقضايا المجتمع ما جاء على لسانه في رده على سؤال وجه اليه يقول «يقدم السؤال» بهذه المناسبة أذكر انى سمعت ناقدا كبيرا يصفك في ندوة بأنك مؤرخ اكثر منك فنانا ، لان أعمالك خالية من وجهة نظر معينة تعرض من خلالها الاحداث والشخصيات وكان يشير الى الثلاثية بالذات . ما رأيك في هذا الوصف ؟ فأجاب نجيب :

وهل يعرض المؤرخ التاريخ بغير وجهة نظر ؟ اين هو هذا المؤرخ ؟

وبالنسبة للثلاثية اعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة تجدها في خط مميز معين للاحداث يمكن تلخيصه في كلمتين بانه الصراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة وبين الحرية في مختلف اشكالها السياسية والفكرية ، وتنتهى الثلاثية بموقف معين لا يصعب على قارىء ولم يصعب على اى ناقد تبينه ، ووجهة النظر في العمل الفنى تعرف بالاحساس اذا ما اهمل التعبير المباشر عنها ، ولا اعتقد أن أحدا قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في شيء معين واضح .

ويعود يسأله ومن تتبعى لاعمالك إرى أن أهتماماتك الاجتماعية والسياسية تزداد قوة ووضوحا مع كل كتاب جديد .. فيرد نجيب . هذه الاهتمامات موجودة من زمن بعيد ... وهى واضحة حتى في الروايات التاريخية (٢)

---

(١) الواقعية في الرواية العربية ص ٣٨٢ .
(٢) فؤاد دوارة عشرة ادباء يتحدثون — كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ ص ٢٨٤ .

وعلى ذلك فنستطيع القول انه بالرغم من ان ممثلى روايات محفوظ ابطال برجوازيون لا يعنى انه برجوازى النزعة وانه ممثل البرجوازية بل انه يتخذ من الابطال تكأة لعرض نماذج فكرية تتصارع وتتجادل ويستمر هذا الجدل ينمو فى اطاره افكار الكاتب الاجتماعية والسياسية ومشكلات الضغوط المختلفة والتى تتجلى على وجه الخصوص فى خان الخليلى ، والقاهرة الجديدة ، وبداية ونهاية . ثم تأتى الثلاثية حيث تتضح معالم التزام الكاتب حتى تبلورت فيها الاشتراكية كفاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمعنا كما يصرح بنفسه لمجلة الآداب البيروتية فى يونيو سنة ١٩٦٠ فى حديث معه .

وهكذا كانت تنعكس المشكلات الاجتماعية والفردية على الاعمال الادبية المختلفة ، وارتباط الاديب بقضايا المجتمع المختلفة نجدها كذلك عند عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته «الارض» التى تعتبر تطويرا ليوميات نائب فى الريف للحكيم حيث تتناول شريحة اجتماعية للفلاحين المحاصرين باسوار الاقطاع وغائصين فى سراديب الفقر فى مختلف صوره المختلفة المادية والثقافية يقاومون ضراوة الاقطاع ويصارعون الحكومة كذلك من اجل الحياة ، ومن اجل لقمة العيش مع الالتفات الى كفاح مصر من اجل التحرر من قبضة الاستعمار ومن التحكم فى مصايرها .

ونجد نبضات هذا الصراع الحى يتدفق فى شرايين أبطال الرواية ابتداء من «عبد الهادى» الشاب النتوى أو «وصيفة» الفلاحة الشابة أو «محمد افندى» المدرس بالمدرسة الالزامية أو «محمد أبو سليم» شيخ الخفر السابق أو «الشيخ الشناوى فقيه القرية» .

كذلك تمتاز الرواية بأن التزامها يتسلل خفية من بين السطور تعانق الحروف فيه عيون القارىء لتنغرس مباشرة فى أعماق وجدانه حاملة جوهر المأساة التى يعانيها الفلاحون وتتجلى كمثال لهذه الدفقات المأساوية فى قوله «وعلى رصيف الصيدلية جلس الشيخ حسونة مع بعض أصدقائه القدماء فوق كراسى الخيرزان البالية .

كانوا كلهم فى الغالب من قرى مجاورة وكانوا جميعا مشغولين بأمر الزراعية الجديدة التى تجنبت جسر النهر وهو الطريق الطبيعى ، لتخوض في الحقول وتحطم الملكيات الصغيرة وكان لكل واحد منهم أب أو أخ أو عم

او خال سيجد نفسه بلا أرض بعد ان ينفذ مشروع الزراعية»(١) .

فقد اعتمد على السرد الهادىء معتمدا على ما تحمله الكلمات من شحنات مثيرة للوجدان تحمل العطف والمشاركة الصادقة لمأساة هؤلاء الفلاحين وحاملة فى الوقت نفسه شعور البغض ودافعة الى الثورة على الطغيان والظلم .

يقول عبد العظيم انيس «وليس من شك أن «الارض» لعبد الرحمن الشرقاوى هى اهم انتاج روائى صدر باسم هؤلاء الكتاب الاحرار اليوم بل ما من شك أنها وثبة فى عالم الرواية المصرية الحديثة .. ان الارض تتناول أحداث مصر فى أوائل الثلاثينيات اى حينما كانت البرجوازية المصرية لا تزال تقود الجماهير فى المعارك السياسية والاقتصادية»(٢)

بل ان الكاتب يقوم بعقد مقارنة بها شىء من التحيز لا يخفى على الادراك مرماه ومغزاه حين يقارن أشخاص الشرقاوى واشخاص الكاتب الفقيد «محمد عبد الحليم عبدالله» حين يقول :

«فعند الشرقاوى أبطال ايجابيون تربطهم بالحركة الاجتماعية العامة روابط فهم واضح «يقصد عبد الهادى ومحمد ابو سليم» واحساس بمسئولية اجتماعية ... أما عند «عبد الحليم عبدالله» فهم ابطال تجمع بينهم الطبقة الاجتماعية ويربطهم السخط على المجتمع والقيم الاجتماعية فى كل الظروف ولكنهم دائما ينتهون بأن يطويهم المجتمع ويهزمهم ... وبمعنى آخر انهم ابطال سلبيون لا يحسون بأية وشيجة تربطهم بملايين الساخطين فى المجتمع المصرى ومن هنا ضحلت عواطفهم»(٣)

ومع ذلك فان هذه السلبية التى يقول بها الكاتب قد تكون اكثر تأثيرا من الايجابية لما تثيره من احاسيس دافعة الى رفض تلك الظروف التى مر بها البطل فى الرواية ولكن الكاتب كما لا يخفى يضع عينيه على فلسفة

---

(١) الارض — الجزء الثانى — الكتاب الذهبى ١٩٥٤ نادى القصة ص ٣٠ .
(٢) فى الثقافة المصرية ص ٢٨٣ .
(٣) السابق ص ١٨٧ .

الواقعية الاشتراكية التى تعرض فى البطل النموذج المثالى لما يجب أن يكون ، وهذا هو عيب النقد الذى يضع الحكم المسبق على الاثر الفنى قبل أن يقوم بنقده نقدا غير متحيز .

كذلك لا يفوتنا الاشارة الى أن الالتزام بطريقة مباشرة تكتفى بأبسط الطرق وأبعدها عن روح الفن عن طريق الوعظ المباشر والتدخل فى الاقناع بفكرة لا عن طريق ما تثيره الحوادث بل عن طريق قطع الحوار وشد أذن القارىء وملئها بالحديث عن القيم الفاضلة والشرف والواجب ، كل ذلك يؤدى الى الابتذال والتميع وفقدان الثقة بين القارىء والفنان وهذا ما نجده فى رواية الشرقاوى المعنونة باسم «الفلاح»(١) .

وفيها يتناول بالنقد المستغلين من أعضاء الاتحاد الاشتراكى وغيره فمن أمثلة الخطابة المباشرة قوله :

«ما كنت أعلم من قبل أن الحقيقة فى حاجة الى كل هذا العناء وهذا النضال لكى تقف أمام الباطل مرفوعة الرأس جهيرة الصوت راسخة القدمين ص ١٧٨ أو قوله ، ولكم من دماء سالت عبر التاريخ لان المناضلين تصوروا بعض الوقت أن فضيلتهم وحدها يمكن أن تحميهم ... هكذا سقط المسيح فى الزمن القديم وهكذا استشهد الحسين فى كربلاء وهكذا اغتيل لومومبا فى عصرنا هذا الحديث» ص ١٧٩ .

وقوله « وما زال عصرنا مسئولا أمام الاطفال والشرفاء وكل المؤمنين بالقيم الفاضلة ... ما زال عصرنا مسئولا أمام التاريخ عن انقاذ الانسانية من الهمجية والفوضى والظلمات والتخبط» ص ١٨٠ .

وهنا فقدت الرواية قدرتها على التأثير أو جذب التعاطف مع القارىء بل تحولت الى نثرية فجة ومخاطبة مباشرة كأن الكاتب فضل اعتلاء منبر الوعظ بدلا من الفن الذى يكتفى بالاشارة ويقنع باللمح والايحاء ولعل ذلك يتجلى كأوضح ما يكون فى قوله على لسان أحد أبطال الرواية «اسمعوا ياأهل البلد احذروا النفاق والخداع ثم يعلل سبيل ما تعرض له بقوله والمسئول عن هذا هو عدم وعى الفلاح الذين عذبونا فى السجن هم من الفلاحين .

---

(١) الفلاح عالم الكتب مطبعة الاستقلال .

لو كان عندهم وعى سياسى حقيقى . كانوا رفضوا الامر» ص ٢٨٤ .

فالجدلية بين المحتــــوى والمحتوى يجب الا تطغى فيهـــا مراعاة الايديولوجية لانها إقصر من تغطية مساحة العمل الفنى وكذلك يجب عدم اهمالها إذ لابد من موقف ليكتسب العمل الفنى احترامه .

ولعله يتضح من عرض النمـــاذج الســابقة أن فلسفة الالتزام قد استطاعت أن تشق لها طريقا فى فنون الادب المختلفة ، وهى تساير سيرها فى هذا الطريق ويساندها المخلصون من النقــاد الا أن هــذا الدرب وعر يحتاج الى ممارسة لان شراء الموضـــوعات يغرى بالسير فيه والاحتماء بخصوبة المضمون مما قد يصيب الشكل بالعقم والجفاف وســوف ينعكس ذلك بالضرورة على المضمون ويفرغه من طاقاته ويشل منه تأثيره .

ولعله من المقبول القول بضرورة المراعاة الفنية بين تناسب الشــكل والمضمون وتجسيده فى صورة نابضة مملوءة بالحيوية .

الخــــــاتمــــة

فى خاتمة هذا البحث نستطيع تلمس الخط المنهجى الذى سارت عليه هذه الرسالة فى دراسة «فلسفة الالتزام فى النقد الادبى» .

وقد بدأت بدراسة «مسارات مفهوم الفن فى مدارسه المختلفة» حتى يتبين ما اذا كانت دعـــوة الالتزام من الممكن تحقيقها من الناحيـــة التطبيقية وهل يملك الفنـــان حرية الخلق الفنى وتملكه والتحكم فيه حتى نطالب منـــه التزاما أولا ؟

ولذلك تتبعت معنى الفن فى مدارسه المختلفة النفسية والاجتماعية والجمالية .

وكان من الطبيعى الانتقال للبحث عن «علاقة الفن بالمجتمع» حاولت تحت هذا العنوان اثارة المفهوم الجماعى ومدى صلته بمفهوم الفن مقارنا بين المعيار الاجتماعى وصلته بالمعيار الاخـــلاقى والدينى مع التركيز على هذه المقارنة فى النقد العربى

ثم عقدت فصلا لدراسة «معنى الالتزام» فى مفهومه لدى الواقعيين الاشتراكيين ولدى الوجوديين ومدى إرتباط مفهومه بالفلسفة الخاصة عند كل من الفريقين تجاه الكون والانسان وبينت اى التفسيرين يلتصق بالمفهوم الانسانى .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك عقد فصل لدراســـة أثر الإلتزام فى النقد الادبى حتى يتبين تطبيق هــذه النظــرية على الاعمال الفنية فى مختلف مذاهب النقاد .

واذا كان هذا النقد الذى ارتضاه النقـــاد مدخـــلا لتقويم الفن يلقى اســـتجابة لدى الداعين الى الالتزام خارج الوطن العــــربى فقد كان من الضرورى توضيح الاثر النقدى عند نقادنا العرب وقد تبين أن مســـارات هذا النقد ذات شعب متباينة .

فبعض هذا النقد كان دعاته يطبقون فكرة الالتزام نتيجـــة معتقد سياسى وعن طريق اقتناع مذهبى متصل بأفكار سياسية خاصـــة فجاءت أراؤهم فى كثير منهـــا نتيجة معتقد ســـياسى مما أوقع البعض فى مزالق نقـــدية .

وبعض هذا النقد كان دعاته من يجمع فى نقده بين فلسفة الواقعيين الاشتراكيين وبين فلسفة الوجوديين ويحاول التوفيق بينهما .

وبعض هذا النقد كان رافضا لمبـــدأ الالتزام تحت دافع الحرص على حرية الفنان والخوف من سقوطه تحت اقدام الجبر وسيطرة الدولة .

وقد آثرت اتماما للقضية وجلاء لابعادها دراســـة الاثر النقـــدى فى تقويم الاعمال الفنية وتحليلات النقاد لهذه الآثار من حيث وضعها فى دائرة الالتزام والحكم عليها بهذا المقياس .

وكان من الضرورى القيام بعد ذلك بدراسة تطبيقية للاعمال الفنيـــة المختلفة من شعر ومسرح ورواية عرضت فيها لهذه الاعمال ومدى التزام الفنانين فيها بقضايا مجتمعهم ونوعية هـــذا الالتزام ومدى نجـــاح هـــذه الفلسفة مع الاشارة الى المزالق الفنية التى يؤدى اليها الخضوع المطلق

وقد حاولت هذه الدراسة تحقيق بعض الاهداف التى تسعى اليهـــا من توضيح لهذه الفلسفة التى تتخذ منها ركيزة لها وحاولت رصد الظواهر المختلفة لها وبيان منشأ هـــذه الفلسفة ودواعيها وآثارها وتصحيح بعض المفاهيم عنها وتتبعت هذه الدراسة ما كتب عن هـــذه الفلسفة ومـــدى تطابقه معها أو بعده عن مفهومها الحقيقى

وقد كان من النتائج التى توصل اليها هذا الكتاب الاقتنـــاع بأن نبل الشاعر لا يكفى لانتاج فن نبيل وأن جلال المضمون لا يغنى بديلا عن طاقة وأداة مخصبة تملك قدرة الايحاء الفنى .

وانه من الواجب نمو القدرة لدى الفنان على التشكيل والبناء ، فاذا توافر كدح العقل الدءوب بالتساوق مع مختلف الابعاد الفكرية والفنية فان التشكيل النهائى يكسب الصورة الفنية نضارتها ويخصبها بمضمون لا يعلو على الفنية ».

وانه من المهم صورة الحياة المجسدة فى رؤية الفنان على حسب المفاهيم التى يسترشد بها فى أدائه .

وانه لابد من الايقاع الفنى المتناغم مع الصور والافكار على نحو يؤدى الى منح عطاء قوى بدون تدخلات فكرية تفسد الرؤية الشعرية

وانه لا يمكن الاعتماد على مجرد صلب الواقع وتجميده أو استغلال موضوعات ذات نبرة خطابية أو اثارة وطنية لا تهب للفن اصالته .

وانه لابد للبناء الشعرى من استشراف واع لاعماق التجربة من خلال الصياغة العامة التى ترسمها اللوحة الفنية حتى تصبح لكل كلمة وظيفتها ولكل صورة دلالتها .

وان هذه الفلسفة وان كان قد تقنن لها فى العصر الحديث الا ان لها جذورا قديمة فى النقد اليونانى على سبيل المثال .

وان تطور المجتمعات يؤدى الى شيوع هذه الفلسفة نظرا للترابط الوثيق الذى يشد افراد المجتمع بتشابك مصالحهم المختلفة ».

وان الالتزام فى الفن — على عكس ما يرى سارتر — من الممكن ان يوجد فى مختلف الاعمال الفنية ولا معنى لاستبعاد الشعر منها ».

المراجـــــع

الادب بين المادية والمثالية ـــ بليخانوف
الادب الثورى عبر التاريخ
الادب العربى فى آثار الدارسين ـــ بالاشتراك ـــ بيروت ١٩٦١
الادب للشعب ـــ سلامة موسى ـــ مكتبة الإنجلو
الادب المسئول ـــ رئيف خورى ـــ بيروت ١٩٦١
الادب والفن فى ضوء الواقعية ـــ ترجمة محمد مفيد الشوباشى
الادب وفنونه ـــ د. محمد مندور ـــ نهضة مصر
الادب ومذاهبه ـــ محمد مفيد الشوباشى
الاشتراكية والادب ـــ د. لويس عوض ـــ كتاب الهلال ـــ مايو ١٩٦٨
الاسس الجمالية فى النقد العربى ـــ د. عزالدين اسماعيل ـــ دار الفكر ١٩٥٥
الوان ـــ د. طه حسين ـــ دار المعارف
بندتو كروتشه ـــ د. عبد الرحمن بدوى
البيان الشيوعى ـــ موسكو ١٩٦٨
البيان العربى ـــ د. بدوى طبانه ـــ مكتبة الإنجلو ١٩٦٢
تاريخ الادب الفرنسى ـــ ترجمة نبيه صقر ـــ بيروت
اتجاهات الفلسفة المعاصرة ـــ ترجمة د. محمود قاسم
تيارات ادبية ـــ د. ابراهيم سلامة ـــ الإنجلو ١٩٥١
جاريت ـــ ترجمة د. عبد الحميد يونس
الجمال فى تفسيره الماركسى ـــ ترجمة يوسف الحلاق ـــ دمشق ١٩٦٢
الحياة والشاعر ـــ ترجمة د. مصطفى بدوى ـــ الانجلو
الحيوان ـــ الجاحظ ـــ ١٣٥٧ هـ
خصام ونقد ـــ د. طه حسين ـــ بيروت

دراسة الادب العربى ـ د. مصطفى ناصف ـ الدار القومية
دراسات فى الادب ـ يوسف الشارونى ـ المؤسسة المصرية
دراسات فى القصة والمسرح ـ محمود تيمور
دراسات فى الرواية المصرية ـ د. على الراعى ـ مطبعة مصر ١٩٦٤
دراسات نقدية ـ حسين مروة ـ بيروت ١٩٦٥
ساعات بين الكتب ـ عباس العقاد ـ النهضة ١٩٦٥
سارتر مفكرا وانسانا ـ بالاشتراك ـ دار الكاتب العربى
شروح سقط الزند ـ ط دار الكتب
الشعر العربى الحديث ـ جليل كمال الدين ـ بيروت
شيء من الشعر ـ شفيق مقار ـ الدار القومية
طبقات فحول الشعراء ـ ابن سلام الجمحى دار المعارف
عرض موجز للمادية ـ موسكو
علاقة الفن بالواقع ـ ج. نيدوشيفين
علم الجمال ـ ترجمة اميرة حلمى ـ دار احياء الكتب العربية
علم الجمال والنقد الحديث ـ د. عبد العزيز جمودة ـ الانجلو
علم النفس الحديث ـ ترجمة منير البعلبكى
العمدة ـ ابن رشيق ـ ١٣٤٤ هـ
على محمود طه ـ أنور المعداوى ـ وزارة الثقافة العراقية ـ بغداد
فصول فى الادب والنقد ـ د. طه حسين ـ المعارف ١٩٤٥
فصول فى النقد عند العقاد ـ محمد خليفة التونسى
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ـ د. زكريا ابراهيم ـ مكتبة مصر
فلسفة وفن ـ د. زكى نجيب محمود ـ الانجلو ١٩٦٣
فن الادب ـ توفيق الحكيم ـ مكتبة الآداب
فن الشعر ـ د. احسان عباس ـ بيروت
فن الشعر ـ ترجمة د. لويس عوض
الفن والحياة الاجتماعية ـ ترجمة احسان حصنى
الفن والحياة ـ ترجمة أحمد حمدى ـ المؤسسة المصرية
الفن وعلم الاجتماع الجمالى ـ د. عبدالعزيز عزت
الفن والمجتمع ـ ترجمة فتح الباب عبدالحليم ـ مطبعة شباب محمد
فى الادب المصرى المعاصر ـ د. عبدالقادر القط ـ مكتبة مصر

فى البدء كان الكلمة ــ خالد محمد خالد ــ الانجلو ١٩٦١
فى الميزان الجديد ــ د. محمد مندور ــ نهضة مصر
فى النقد الادبى ــ د. شوقى ضيف ــ المعارف
فى نقد الشعر ــ د. محمود الربيعى ــ المعارف
قبض الريح ــ المازنى ــ الدار القومية
قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة ــ بيروت ١٩٦٢
كلمات فى الادب ــ أنور المعداوى ــ المكتبة العصرية ــ بيروت ١٩٦٦
ماركسية القرن العشرين ــ ترجمة الحكيم ــ دار الآداب
ما هو الادب ــ د. رشاد رشدى ــ مكتبة الانجلو ١٩٦٠
مبادىء النقد الادبى ــ ترجمة د. مصطفى بدوى ــ اؤسسة المصرية ١٩٦٣
المجمل فى فلسفة الفن ــ ترجمة سامى الدروبى
محاضرات فى الادب ومذاهبه ــ د. محمد مندور ــ معهد الدراسات العربية
محاضرات فى عنصر الصدق والادب ــ د. محمد النويهى ــ معهد الدراسات العربية
مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمة سامى الدروبى ــ دار الفكر العربى
مستقبل الثقافة فى مصر ــ د. طه حسين ــ المعارف
مطالعات فى الكتب والحياة ــ العقاد ــ دار الكتاب العربى ــ بيروت
معارك فكرية ــ محمود أمين العالم ــ كتاب الهلال ــ ديسمبر ١٩٦٥
مقالات جول تولستوى ــ موسكو ١٩٦٨
مكسيم جوركى ــ نجاتى صدقى ــ سلسلة اقرا ١٩٦٢
النقد ــ ترجمة هيفاء هاشم ــ دمشق ١٩٦١
النقد الادبى الحديث ــ د. محمد غنيمى هلال
النقد الادبى عند اليونان ــ د. بدوى طبانه ــ الانجلو
النقد الجمالى ــ روز الغريب
النقد المنهجى ــ د. محمد مندور ــ نهضة مصر
النقد الموضوعى ــ د. سمير سرحان ــ الانجلو
نقد واصلاح ــ د. طه حسين ــ دار العلم ــ بيروت
النقد والنقاد المعاصرون ــ د. محمد مندور ــ نهضة مصر

نماذج فنية ــ أنور المعداوى ــ مطبعة مصر
نماذج فى النقد الادبى ــ ايليا الحاوى ــ دار الكتاب اللبنانى
الوساطة ــ للآمدى
وظيفة الادب ــ د. محمد النويهى ــ معهد الدراسات العربية
يسالونك ــ العقاد ــ مطبعة مصر ١٩٦٤.

L' imaginaire · Sartre. Editions Gallimard 1940. Paris.
Aagarde Michard Edition Bordas.
Les Orientales. Victor Hugo. Editions Gallimard 1964.
Le Romantisme - Par Guy Michaud. St. Roch.
Sistuations, Sartre. Gallimrd.
Systéme des beauxarts. alain· Gallimard·

الفهـــــــرس

صفحة

رقم الايداع ٨٥/٧٠٠٧

الترقيم الدولى ٠ ـ ٢٣٨ ـ ١٠٣ ـ ٩٧٧

طبع على مطابع

رواى للإعلان

العصافرة . اسكندرية